

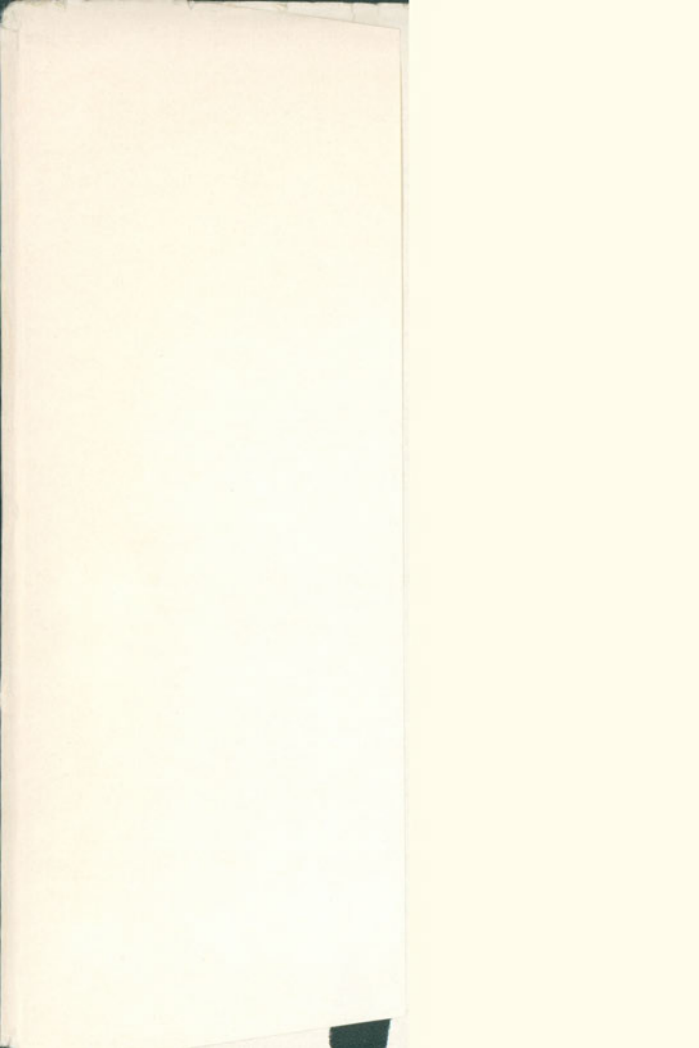
В. ШВАРЦ

# ЙОЗЕФ КАЙНЦ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»







1 р. 12 к.



В. ШВАРЦ · ЙОЗЕФ КАЙНЦ



1р.12к.









«ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»  
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ · 1972



В. ШВАРЦ

# ЙОЗЕФ КАЙНЦ



792И (Нем)  
Ш133

8-1-4  
307-72

Йозеф Кайнц? А кто это? Где мы его видели? Лицо что-то незнакомо. . . Нет, не напрягайте память, — вы не видели его ни на сцене, ни на экране, он умер больше шестидесяти лет назад, когда кино еще не вышло из младенческого возраста, а голос, записанный на граммофонную пластинку, не всегда мог узнать сам его обладатель. «Потомство не сплетет венка актеру», — говорили тогда. Действительно, что оставалось потомкам, когда умирал актер? Ведь его герои сходили в могилу вместе с ним, — ни воспоминания, ни отзывы, ни письма, ни даже картины и фотографии не в силах передать, как жили они на сцене. И все же поговорка неверна: память о великих актерах живет, потомство сплетает им венки. Люди сегодняшнего дня не видели Мочалова и Щепкина, Гаррика и Олдриджа, Ермолову и Комиссаржевскую, Рашель и Дузе, но разве их имена забыты? Нет, их помнят, рядом с именами поэтов, художников, композиторов, чьи творения можно видеть, слышать, читать, ибо всякий большой актер в той же степени олицетворяет свою эпоху, вносит вклад в развитие национальной и мировой культуры. Это полностью относится к Йозефу Кайнцу — крупнейшему австро-немецкому актеру конца XIX — начала XX века. Жизнь этого человека — пример беззаветного, фанатичного служения любимому искусству: почти без образования, не окончив даже гимназии, он стал одним из культурнейших людей своего времени; невзрачный и некрасивый, блистательно играл героев и пламенных влюбленных. Мало было актеров, вызывавших такие зрительские восторги, мало о ком так страстно и ожесточенно спорили, так часто писали, — одних только книг, специально посвященных Кайнцу, насчитывается около десятка. И, наконец, совсем немногим удалось так полно и правдиво выразить свое бурное и противоречивое время.

Да, Кайнц был по-настоящему большим, даже великим актером, и, наверно, всякому, кто любит театр, будет небезынтересно познакомиться с его жизнью и героями.

## ИДИ В ТЕАТР

В маленькой комнатке допоздна горел свет. Высокий человек в чиновничьей форме, склонившись над толстой конторской книгой, неторопливо выводил слово за словом. Выписанные каллиграфическим почерком строчки ложились ровно и аккуратно. Человек на минуту остановился и медленно перечитал последнюю фразу: «Он родился под знаком льва». Фраза, очевидно, настолько понравилась ему, что он удовлетворенно повторил: «Под знаком льва». Затем поставил жирную точку, отложил перо и закрыл книгу. На ее обложке стояло: «Йозеф Александр Кайнц. Дневник. Год 1858-й».

Для Йозефа Александра Кайнца, железнодорожного служащего из маленького австро-венгерского городка Визельбурга, новый, 1858 год начался счастливо: 2 января у него родился сын. Еще до рождения первенца заботливый отец выбрал ему не только имя, но и профессию. Не лихим офицером и не преуспевающим чиновником хотел он видеть своего наследника, — нет, Йозеф Александр мечтал, чтобы чело сына украсил лавровый венок жреца муз. Решение отца было твердо: мальчика будут звать Йозеф Готтфрид Игнац Кайнц, и он станет актером.

Может показаться странным, что в добропорядочной чиновничьей семье из всех профессий мира выбрали для ребенка именно актерскую. Ведь известно, с каким враждебным недоверием и недоброжелательством относились обычно в таких семьях к людям искусства и прежде всего к актерам — комедиантам, вынужденным за деньги потешать праздных богатеев. Скольким юношам и девушкам пришлось порвать с родными и уйти из дому, чтобы пробиться на сцену!

Однако семья Кайнцев была австрийской, а глава ее немало лет прожил в Вене, — это многое объясняет, ибо в стране, и особенно в столице, издавна царил подлинный культ театра. «Для театрального искусства Австрия — сказочная страна, — писал известный режиссер Генрих Лаубе. — Если бы театра не существовало, его выдумали бы австрийцы». Эдуард Винтерштейн, крупный немецкий мастер сцены, позднее вспоминал в своих мемуарах: «В Вене XIX века актер был окружен таким общественным уважением, я сказал бы даже поклонением, какого никогда не было и не могло быть в Берлине». Действительно, венский актер, и

прежде всего актер лучшего в стране Бургтеатра, считался уже не комедиантом, а жрецом высокого искусства, на него смотрели снизу вверх, ему завидовали, он был признан и почитаем,— стоит ли удивляться, что Йозеф Александр мечтал увидеть на прославленной сцене своего сына.

Сам Кайнц-старший грезил о театре с детских лет. Жизнь сложилась иначе, но его никогда не покидала мысль: того, что не удалось ему самому, обязан добиться сын. В памяти скромного чиновника навсегда остались те вечера, когда он пробовал свои силы в маленьком театрике города Линца, сыграв Яромира в «Праматери» Грильпарцера и Швейцера в «Разбойниках» Шиллера. Пусть дебют оказался неудачным,— изведав раз запах кулис, Йозеф Александр никогда не смог забыть его. Молодая учительница Матильда Бернгард, ставшая женой Кайнца, хотя и не была влюблена в театр, но живо интересовалась им и вполне разделяла мнение мужа, что артистическая карьера — достойное будущее для их сына.

Таким образом Йозеф Готтфрид Игнац — в семье его звали Зепп, Зеппль, а еще чаще ласковым именем Пеппи,— с ранних лет проникся уверенностью, что обязательно станет актером и, конечно, знаменитым.

Вместо обычных детских сказок он жадно слушал по вечерам театральные истории, которых отец знал великое множество. Родители были невероятно горды, когда четырехлетний мальчуган в день рождения отца с чувством и выражением продекламировал шиллеровскую «Песнь о колоколе». В мечтах Кайнц-старший представлял себе сына не в скромной комнатке, а на огромной, ярко освещенной сцене,— ему казалось, что в мальчишке уже ощущается могучий драматический талант.

Когда Пеппи минуло шесть лет, ему купили кукольный театр. С тех пор для ребенка не было лучшей забавы, чем готовить домашние представления,— и в таких спектаклях родители участвовали с детской увлеченностью и самозабвением. К этому времени семья переехала в богемский город Брюнн (ныне город Брно в Чехословакии),— Йозефа Александра перевели туда в 1862 году с повышением. Здесь малыш впервые увидел настоящий театр: отец взял его с собой на представление очень популярной в то время пьесы Шарлотты Бирх-Пфейфер «Хинко». Сентиментальная рыцарская история произвела на Пеппи неизгладимое впечатление. Едва ли он понял ее смысл, но неустрашимый герой пьесы, отважно сражающийся с врагами, надолго стал идеалом для подражания.

Из Брюнна пришлось вскоре уехать. В 1866 году началась прусско-австрийская война, неприятель вторгся в Богемию, и Кайнц-старший счел за лучшее отправить семью в более безопасное место — к матери Матильды, в маленькое местечко под Веной. После заключения мира Йозефа Александра вновь повысили в должности и перевели в австрийскую столицу, — он занял пост инспектора финансового управления железной дороги.

Попасть в Вену Кайнц стремился давно. Это желание диктовалось не только естественной тягой провинциала в столицу. Вена была центром культурной жизни, здесь находился прославленный Бургтеатр, «старый Бург», как его фамильярно называли горожане. Одна мысль, что он сможет бывать там время от времени с сыном, открыв ему сказочный мир, делала Йозефа Александра счастливым.

Разговоры о Бургтеатре как о чем-то непостижимо-прекрасном Пепи слышал с самых ранних лет. Когда он восхищался убогими спектаклями в Брюнне, отец говорил: «Подожди, еще не то увидишь. Вот приедем в Вену, пойдем в Бург...» — и перед широко раскрытыми глазами мальчика разворачивались волшебные картины, одна фантастичнее другой.

Мечты стали явью. С замиранием сердца карабкался малыш, крепко держа за руку отца, по бесконечным лестницам на самый верх, где, на четвертой галерее, под куполом огромного зала, были их места. Все приводило в восторг мальчика: размеры театра, скопление народа, ярко разрисованный занавес, беспорядочные звуки настраиваемых инструментов в оркестре. Когда же началось действие, был забыт весь мир. «Мы в восхищении сидели наверху, — вспоминал он много лет спустя, — я наклонился далеко вперед, чтобы все видеть, и шептал: «Такой красоты, наверно, нет больше в мире». А отец говорил мне: «Смотри, Пепи, там, внизу, будешь когда-нибудь стоять и ты». Сначала я не придавал этим словам значения. Но когда отец стал повторять их все чаще, я начал прислушиваться. А он снова и снова говорил: «Посмотри, там, где сейчас стоит Левинский, встанешь когда-нибудь и ты».

Чтобы достать дешевые билеты, — а дорогие были не по карману чиновнику средней руки, — приходилось ждать открытия кассы долгие часы, иногда даже ночи напролет. Отец часто отправлялся занимать очередь прямо с дежурства и охотно брал с собой мальчика. «Если хочешь стать большим артистом, — говорил он, — ты должен посмотреть, что это за люди, готовые стоять часами, жертвуя своим отдыхом, чтобы попасть на спектакль».

В восторженном почитании Бургтеатра финансовый инспектор был не одинок. Для австрийской столицы ее первый театр значил тогда гораздо больше, чем простое место отдыха и развлечения. Подобно Малому театру в Москве, он был средоточием всей культурной жизни, его любили, ему поклонялись. Правда, в Вене демократические веяния едва проникали на императорскую сцену, — здесь не было своих Щепкина и Мочалова и уж, конечно, своего Белинского, — спектакли редко становились событиями общественными, но их художественным уровнем почитатели лучшего австрийского театра могли по праву гордиться.

Основанный еще в 1741 году, «старый Бург» видел на подмостках пьесы всех жанров и эпох — высокие трагедии и легкие комедии, галантные пасторали и кровавые мелодрамы, исторические эпопеи и забавные водевили. За свою долгую историю он знал, конечно, разные времена, но слава театра высокой культуры, совершенной сценической формы и виртуозного актерского мастерства укрепились за ним в XIX веке прочно и неизменно, особенно после того, как в 20-е годы усилиями его руководителя, критика и журналиста Йозефа Шрейфогеля, удалось собрать в труппе первоклассные исполнительские силы во главе с Софи Шредер и Генрихом Аншютцем.

К тому времени, когда семейство Кайнцев переехало в Вену, Бургтеатр только что пережил еще один блистательный период своей истории — годы, когда во главе его стоял Генрих Лаубе, один из лучших режиссеров XIX века. Человек завидной энергии и тонкого художественного вкуса, в прошлом популярный драматург (его антииталианская пьеса о юности Шиллера «Ученики школы Карла» обошла все австрийские и немецкие сцены) и один из руководителей литературной группы «Молодая Германия», Лаубе провел на посту руководителя Бургтеатра около восемнадцати лет, с 1849 по 1867 год. Нелегкое время, если вспомнить, что начало его ознаменовано жестоким подавлением революции 1848 года, а конец — поражением страны в войне с Пруссией. Время кризиса старой австрийской империи, усиления классового и национального гнета, грубого произвола полиции и цензуры. Нужно было обладать не только талантом, энергией, вкусом, но и мужеством, волей, дипломатической гибкостью, чтобы в эти годы не утратить руль управления громоздким и капризным императорским театром и не сдать его на милость придворным кругам. Лаубе удалось даже большее: в постоянной борьбе за реалистическое искусство, против традиций аристократической сцены, он вывел свой театр в число лучших в Европе. Никогда прежде не была так широко представ-

лена на сцене Бурга национальная и современная драматургия и не достигала такого совершенства культура речи — издавна предмет особой гордости венцев. Никогда — даже при Шрейфогеле — не блистала труппа таким созвездием редких талантов. Хотя в конце концов Лаубе пришлось оставить свой пост под давлением придворных кругов, благотворное влияние его реформ старый театр ощущал еще многие годы. Именно он поставил большинство спектаклей, на всю жизнь поразивших воображение маленького Зеппа Кайнца, именно им были собраны и объединены в спаянный ансамбль удивительные мастера сцены, имена которых зрители произносили с благоговением.

Да, в Бургтеатре того времени было кого посмотреть. Когда на сцене появлялись величаво-скорбные героини Шарлотты Вольтер — Сафо, Медея, Мария Стюарт, леди Макбет, — казалось, сам дух высокой трагедии витает в огромном зале. Героини актрисы часто бывали несчастными, но никогда — слабыми, их терзали могучие страсти, но, каков бы ни был накал чувств, форма их выражения всегда восхищала венцев благородством, ритмическим совершенством, отточенной пластикой. «Каждая из ее поз — модель для скульптора», — писал о Вольтер критик и драматург Пауль Линдау.

А безупречные герои Адольфа Зонненталья, изящные, сдержанные, полные внутренней гармонии и чистоты! Быть может, им не всегда хватало мощи и страсти, но кто мог бы сравниться с артистом в завершенности пластического рисунка, в декламационном искусстве!

Совсем иное впечатление, чем Вольтер и Зонненталь, производил третий из «плеяды великих» — Йозеф Левинский. Не было в нем ни красоты, ни величественности, глуховатый голос не потрясал зал, и героев его не любили, а ненавидели, ибо нельзя любить Яго, Ричарда III или Франца Моора. Но зато какое мрачное очарование исходило от этих злодеев, с какой изобретательностью воплощал актер многообразие зла во всей безграничности его индивидуальных проявлений!

Игра и особенно внешний облик Левинского заставили маленького Пеппи задуматься о многом. Он видел, что его знаменитый тезка совсем не был одарен природой с такой щедростью, как баюлень судьбы Зонненталь. Наоборот, ему явно недоставало всего, что считалось обязательным для первоклассного актера. Значит, можно преодолеть и слабость голоса, и недостаток роста, значит, некрасивое лицо — не помеха на пути к сценической славе?! Кто знает, сколько раз впоследствии вспоминал юноша Кайнец пример

Левинского и как помог ему этот пример в борьбе за свое утверждение!

Был в Бургтеатре еще один актер, хотя и меньшего масштаба, восхищение которым Йозеф сохранил на многие годы. Это Фриц Крастель — идеальный герой уходящих времен, красавец, обладатель звучного голоса и безукоризненных манер. И хотя много позднее всем своим творчеством Кайнц опровергал те художественные принципы, олицетворением которых был Крастель, слабость к кумиру детских лет жила в его душе целые десятилетия.

Посещения Бургтеатра остались самым ярким детским впечатлением Кайнца, именно здесь прошел он нравственную школу, во многом определившую в дальнейшем его идеалы, взгляды, вкусы, пристрастия. Подобно знаменитому режиссеру Макс Рейнхардту, он мог бы сказать: «Я родился на четвертой галерее».

В те годы, как и обычно, главное место на афише Бурга принадлежало классике. Шекспир, Шиллер, Гете, Лессинг, Грильпарцер не сходили с репертуара, и вскоре их герои безраздельно завладели воображением нервного, впечатлительного мальчика. Наделенный богатой фантазией, способный мгновенно отключаться от окружающего, Йозеф легко поддавался власти поэтического вымысла. В мире высоких чувств и могучих страстей он чувствовал себя дома, рядом с этим миром все вокруг казалось уныло-будничным и скучным. Стоит ли говорить, что каждый очередной поход в театр был для него праздником и ожидался с жадным, лихорадочным нетерпением.

Кайнцу было четырнадцать лет, когда Вена хоронила крупнейшего австрийского поэта и драматурга Франца Грильпарцера. Он был уже очень стар и давно ничего не писал; многие, отдавая ему лишь дань официального уважения, не знали, в сущности, ни его судьбы, ни творений, но подросток, бредивший театром, воспринял смерть первого драматурга страны как тяжелый личный удар. Для него Грильпарцер занимал место на самой вершине поэтического Олимпа, рядом с Шекспиром и Шиллером; более того, в сравнении с ними он был ближе, доступнее, роднее. Конечно, те казались Йозефу существами высшего порядка, но они жили далеко и давно, Грильпарцер же был реальностью: можно было пройти мимо его дома, взглянуть на окно, иногда даже заметить за занавеской знакомый силуэт, наконец, поэт мог просто попасться навстречу на улице, — и эта осязаемость гения удесятворяла мальчишеское преклонение перед ним.

Драматург, роль которого в формировании личности и творческого облика Кайнца трудно переоценить, прожил долгую, бедную



внешними событиями жизнь. Добившись еще в молодости признания, он в расцвете сил бросил писать для театра, оскорбленный провалом одной из своих лучших пьес, и ушел более чем на тридцать лет, вплоть до смерти. Произведения, созданные в эти десятилетия Грильпарцер не разрешал печатать и тем более ставить на сцене, — о них узнали, лишь когда он умер.

Лучшие годы драматурга совпали с тяжелой полосой реакции Меттерниха, и это во многом определило трагичность его мироощущения. Чуткий к веяниям времени, он всю жизнь терзался противоречием между гуманистическим идеалом и реальной действительностью, а в последний период горько ощущал свое бессилие перед наступающим «царством чистогана». «В нем не было никакого намека на бунтовщика, — писал о Грильпарцере известный критик-марксист Франц Меринг, — который отвечает ударом, когда собаки души поступают с ним по-собачьи. . . . Он был сын своего времени. . . . В Меттернихской Австрии не было места революционным титанам».

Фантазия драматурга обращалась к разным временам и странам: сюжеты своих замечательных по художественному мастерству произведений он черпал и в античности, и в народных преданиях, и в европейских хрониках, — но где и когда ни происходило бы действие, в благородных героях Грильпарцера легко было узнать его соотечественников. Этим героям, как ему самому, недоставало сил и энергии, чтобы биться за осуществление своих высоких идеалов. Дети той же эпохи, что и сам драматург, лишённые воли к борьбе и веры в будущее, они обычно не делали даже попытки восстать против зла и несправедливости.

Конечно, юный Кайнц еще не мог понять в годы отрочества философской глубины и трагических противоречий Грильпарцера, как не мог оценить в полной мере своеобразие его стилистики, в которой сплетались черты классицизма, романтизма и реализма. Но высокая поэтичность пьес, их гуманизм, национальный характер, чудесный образный язык — все это произвело на подростка неизгладимое впечатление, не потускневшее и через много лет: Грильпарцер навсегда остался одним из главных драматургов его жизни.

В годы детства Кайнца Бургтеатр не был единственной драматической сценой австрийской столицы. Разумеется, он не имел конкурентов, его превосходство и первенство признавались единодушно и безоговорочно. Но рядом с ним издавна существовали, — и процветали! — небольшие театрики предместий, попроще, победнее, но и куда доступнее для небогатых горожан. Их часто назы-

вали народными: не только из-за состава зрителей, но и потому, что здесь никогда не умирал дух австрийской народной комедии и праздновал свои триумфы знаменитый Касперль — веселый и потешный персонаж, любимец простого люда, родственник русского Петрушки, немецкого Гансвурста, итальянского Арлекина. Кайнц очень любил бывать в этих театрах, особенно в Йозефштадтском и Леопольдштадтском предместьях, где старожилы еще помнили о замечательных авторах и актерах народной комедии Фердинанде Раймунде и Иоганне Непомукe Нестрое. Этих двух людей роднило многое: оба посвятили всю жизнь театру, сами исполняли главные роли в собственных пьесах и отлично знали вкусы своих зрителей, оба развивали традиции австрийского фольклора с его мягкостью, жизнерадостностью, красочной фантастикой. Сказочные мотивы не мешали, впрочем, Раймунду показывать явления сугубо реальные, даже более того — социальные: нелегкую жизнь людей труда, обнищание дворянства, обогащение преуспевающих дельцов. Симпатии драматурга принадлежали трудолюбивым простолюдином, он высмеивал расточительную праздность богачей, хотя критика его и не выходила из сферы моральной.

Нестрой, как и Раймунд, обычно выбирал своими героями простых венцев, не обремененных титулами и богатством, но социальная направленность его пьес воспринималась гораздо отчетливее, а критика звучала острее, резче, злее, — в ней явно слышались сатирические нотки. В отличие от своего товарища по профессии, тяготевшего к романтической манере, он насыщал пьесы массой конкретных житейских деталей, — его справедливо считают создателем жанра бытового сатирического фарса.

На представлениях комедий Раймунда и Нестроя в маленьких театрах Леопольдштадтского и Йозефштадтского предместий Кайнц чувствовал себя счастливым. Быть может, он не испытывал здесь такого благоговения, как в Бургтеатре, но ему было бесконечно хорошо, и он хохотал от всей души вместе со всем залом над веселыми приключениями неумывающих ремесленников, радуясь торжеству добрых сил над духами зла и тьмы.

Если в Бурге родилась и осталась на всю жизнь в душе Кайнца любовь к высокой классической трагедии, то в театрах предместий он научился ценить искусство австрийской народной комедии и восхищаться мастерством ее авторов и актеров.

Уже довольно скоро после переезда семейства Кайнцев в Вену Йозеф Александр, к своему удовольствию, стал замечать, что пристрастие его сына к театру — нечто большее, чем обыкновенное ребяческое увлечение. Мальчик бредил классиками, с упоением

учил и декламировал длинные монологи и с каждым годом все тверже утверждался в мысли, что в мире есть только одна достойная профессия — актер.

Одиннадцати лет Йозеф начал посещать реальную гимназию. Учился он весьма неровно. Уже в младших классах выяснилось, что для систематического изучения таких наук, как математика или древние языки, у ребенка решительно не хватает усидчивости и интереса. Лишь на историю, немецкий язык да отчасти географию он обращал больше внимания, понимая, что знать их будущему артисту обязательно. После долгих попыток пробудить в нем интерес к своему предмету учитель математики сказал его матери: «Пустите парня в театр. Все равно больше ничего из него не получится». Впрочем, к школьным неудачам сына Йозеф Александр, в отличие от Матильды, относился довольно равнодушно. Он видел, что Зепп с каждым месяцем укрепляется в своем желании стать актером, что он запоем читает классиков — это для Кайнца-старшего означало, что все в порядке. «Мальчик и теперь знает больше, чем может дать ему школа, — невозмутимо доказывал он жене. — Шиллер и Гете поставили бы ему хорошие отметки. А это, на мой взгляд, лучшие учителя». Разумеется, сын был с ним полностью согласен.

Своей любовью к сцене Йозеф заразил в гимназии многих соучеников. Энергии и предприимчивости у него было сколько угодно, и вскоре он с группой друзей организовал настоящий театр, со сценой, зрительным залом, декорациями, костюмами и даже печатными программками, «точь-в-точь такими же, как в Бурге». Помещение арендовали у местного певческого клуба, остальное обеспечил энтузиазм участников. Правда, существование «домашнего театра» оказалось недолгим. Вскоре слух о нем дошел до гимназического директора, и юным служителям Мельпомены пришлось туго. Всем им были снижены баллы по поведению — за самовольство — и впредь предписано не думать о пустяках, мешающих учебе.

Школьные дела тем временем шли у Йозефа все хуже. Для продолжения учебы ему предложили повторить целый годовой курс. Подросток возмутился: стать второгодником, это уже слишком! «В школу я больше никогда не пойду, — твердо сказал он родителям. — Пойду в театр». Мать пыталась было что-то возразить, но отец прервал ее. «Ты прав, — согласился он с сыном. — Иди в театр». Однако легче было принять такое решение, чем осуществить его. Йозефу исполнилось всего пятнадцать лет, он был невысок ростом, худ, угловат и тщедушен, а в его талант безого-

ворочно верили лишь родители и близкие друзья. Кайнц-старший показал сына нескольким знакомым, имевшим кое-какое отношение к театру. Те подтвердили, хотя и в осторожных выражениях, что юноша не лишен способностей. Но что делать дальше? Учиться актерскому мастерству надо долго, это стоит немалых денег, а ими родители не располагали. И тут в голову отцу пришла счастливая мысль: он вспомнил про старого Никласа и его так называемый «театр Сулковского». Это было любопытное театральное явление старой Вены. Лет за двадцать до того один разбогатевший купец получил дворянство и решил показать всей столице свою любовь к возвышенному, приказав построить на собственные средства в одном из городских предместий театральное здание. Вскоре он выдал дочь за знатного вельможу князя Сулковского, и здание оказалось частью солидного приданого. Сиятельный зять с завидной быстротой промотал состояние тестя — здание перешло к новому владельцу. Им стал Валентин Никлас — человек энергичный, предприимчивый и даже не совсем чуждый искусству: в прошлом он служил помощником режиссера в Бургтеатре, и, как ни скромна была эта должность, лучи знаменитой сцены отбросили свое сияние и на него. В деловой сметке Никласу отказать было нельзя, — он справедливо решил, что для жителей отдаленных предместий очень нужен скромный и уютный театр, расположенный здесь же, вблизи, особенно если цены на билеты установить доступные (в Бургтеатре они были непомерно высоки).

Вопрос о режиссуре не очень беспокоил старого Никласа: он считал, что его опыт вполне достаточен, чтобы удовлетворить в этом смысле запросы местной публики. Оставалось подумать об актерах. Приглашать — дорого, своей труппы нет. А что, подумал Никлас, если воспользоваться тягой многих юношей к сцене? Ведь в таком случае можно не только не платить им, но даже брать с них деньги за право показаться перед публикой. В том, что желающие найдутся, сомнений не было, слишком многие мечтали о театральных подмостках.

Расчет новоспеченного директора оправдался полностью, и вскоре театр Сулковского приобрел довольно громкую известность как среди местных жителей, так и среди жаждущих актерской славы. Размер платы с каждого члена труппы устанавливал сам Никлас, в зависимости от его ценности для театра. Если актер нравился публике и делал сборы, он вообще освобождался от платы, а для особо выдающихся, так сказать, звезд местной величины, существовал даже гонорар, то есть не они платили Никласу, а он им.

Вот в этот-то более чем оригинальный театр привел пятнадцатилетнего Йозефа отец. Обычно переговоры хитрого Никласа со своими «клиентами» напоминали торг старого барышника с прижимистыми покупателями: директор клялся всеми богами, что лучшего места для расцвета молодых дарований не найти, а родители очередного кандидата уверяли, что их отпрыск украсил бы своим талантом любую сцену мира. Очевидно, так же проходили переговоры с Кайнцем-старшим. Они окончились к взаимному удовольствию: из уважения к чиновному положению Йозефа Александра Никлас согласился брать с его сына сравнительно умеренную плату — 5 гульденов за каждую роль.

Выбирать не приходилось: учение стоило значительно дороже, а здесь все-таки настоящий театр, практика. К тому же к Никласу нередко заглядывали театральные агенты из разных городов в надежде дешево заполучить к себе какое-нибудь новое, еще никому не известное дарование. Как только договоренность была достигнута, Йозеф, отныне почти профессиональный актер, получил в подарок от родителей великолепную толстую тетрадь в переплете, на обложке которой золотистыми буквами было выведено «Йозеф Кайнц». Сюда юноше надлежало заносить все сыгранные роли, и на протяжении многих лет эта обязанность выполнялась им прилежно и тщательно.

Дебют состоялся неожиданно. В один из осенних субботних вечеров в квартире Кайнцев появился запыхавшийся «господин директор». Он был крайне взволнован: завтра спектакль, ожидается полный сбор, а исполнитель главной роли заболел. И что за роль! Сам Зонненталь блистал в ней на сцене Бургтеатра! Какое счастье для дебютанта! Раздумывать некогда, вот текст, немедленно учить, а завтра — на сцену!

Роль, волею случая оказавшаяся дебютной для Йозефа, была бесконечно далека от него не только по характеру, но и по возрасту. В комедии Поля Хенриона «Для нервных женщин» ему предстояло сыграть пожилого, степенного, пресыщенного жизнью господина.

На следующий вечер зрители увидели довольно комичное зрелище. Изю всех сил махая руками, точно крыльями ветряной мельницы, по сцене двигалась странная фигура в дедовском шлафроке, с плохо наклеенными толстыми усами и длиннющей трубкой во рту. Как ни горды были родители и близкие родственники дебютом Йозефа, они все же осторожно заметили, что у него на сцене оказалась почему-то «пара лишних рук и ног». Впрочем, отец тут же добавил: «Коль вспомнить, что роль он получил только вчера,

все сошло довольно прилично». Очевидно, Никлас был того же мнения; во всяком случае он заявил, что отныне дебютант может считать себя актером его театра. Итак, первый шаг к цели был сделан!

Спектакли в театре Никласа давались дважды в неделю, по четвергам и воскресеньям, премьеры следовали одна за другой, репетиции следовали одна за другой, репетировали наспех один-два раза, так что долго размышлять о сущности того или иного образа было некогда, лишь бы хоть как-нибудь выучить роль. Впрочем, жесткий ритм работы не тяготил мальчика — слишком любил Йозеф сцену. В родительском доме он твердо усвоил нехитрую истину — к своей профессии надо относиться серьезно и добросовестно, особенно если речь идет о профессии любимой, о деле, которому мечтаешь посвятить жизнь. В его глазах заведение старого Никласа было настоящим театром; не беда, что пока он не получает гонорара, а, наоборот, платит сам, — главное, здесь можно привыкнуть к подмосткам и набраться опыта.

Почему-то в первые месяцы мальчик играл исключительно фатов. Очевидно, директор рассчитывал на комический эффект: очень уж смешон был худенький подросток в ролях седеющих жуиров. На его долю выпало немало аплодисментов, Никлас был доволен своим питомцем, но сам Йозеф и его родители вскоре поняли — одни лишь выступления в театре Сулковского не приблизят юношу к заветной сцене Бурга — нужно долго, упорно учиться.

На семейном совете, включавшем многочисленную родню, было решено найти учителя и общими усилиями собрать средства, чтобы поддержать способного юношу. Один из родственников, Баптист Мозер, игравший в оркестре Бургтеатра, посоветовал обратиться к актрисе Цезарине Купфер-Гоманской. Она не принадлежала к звездам венской сцены, но ее знали как умелого педагога. Когда-то у нее училась сама Шарлотта Вольтер, одно это служило лучшей аттестацией.

Йозеф был втайне убежден, что ошеломит старую актрису своим талантом. Тем сильнее оказалось разочарование, когда, прослушав его, Купфер не выразила никакого восторга; наоборот, весьма кислым тоном она сухо резюмировала: «Чудовищный диалект венских предместий! Огромный диапазон голоса, довольно скрипучего по тембру. Дурные манеры и фальшь в подаче звука и, прежде всего, отсутствие правильного «р». Он должен все учить сначала, он еще ничего не может». Опытный глаз Купфер сразу заметил, что бесконтрольное, никем не направляемое лицедейство

в театре Никласа породило множество дурных привычек, устранить которые будет нелегко. Все же искренность и темперамент Йозефа, очевидно, произвели впечатление на актрису: во всяком случае, она согласилась заниматься с ним, но лишь при обязательном условии — выступления в театре должны немедленно прекратиться.

Приговор Купфер-Гоманской больше огорчил родителей, чем самого юношу. Его реакция была по-мальчишески беспечной и самоуверенной. «Пусть не воображает, эта старая перечница, — кипятился он. — В чем она права, в том права, но о моем таланте она ведь вообще ничего не сказала. Все только о произношении — но говорить можно научиться! Я ей покажу, что талант значит больше, чем идиотское «р». Впрочем, в этих словах было больше бравады, чем убеждения. Йозеф к этому времени уже достаточно повзрослел, чтобы отнестись серьезно к оценкам и советам опытного педагога. Во всяком случае, при всей своей любви к сцене, он безоговорочно принял условие — прекратить выступления у Никласа.

Поняв для себя, что Купфер права, юноша занялся исправлением речевых недостатков с настойчивостью, какой трудно было ожидать от вечного непоседы. Долгими часами изо дня в день он повторял без усталости однообразные упражнения, постигая премудрости правильной артикуляции. В эти месяцы прохожие часто замечали на улицах венского предместья тщедушную фигурку вечно спешащего подростка. Удивляла подвижность его худенького лица: оно ни минуты не оставалось в покое, губы что-то шептали, выражение беспрестанно менялось, казалось, мальчик спорит с кем-то невидимым. Иные встречные сочувственно качали головами, — рехнулся, бедняга! Но кто знал Йозефа поближе, понимал: он мысленно повторяет очередное задание, а в эти минуты все окружающее для него просто не существует. Подросток занимался с такой одержимостью, что вскоре появились признаки нервного переутомления, — так не раз случалось с ним и впоследствии. Мать, боясь за его здоровье, даже настаивала на прекращении занятий, но он и слышать об этом не хотел.

Настойчивость была вскоре вознаграждена: произношение стало чистым и четким, диалект исчез, сила и подвижность голоса еще больше возросли. Появилось искушение — выступить перед зрителями, чтобы почувствовать, как примут они его теперь, и юный Кайнц решил пренебречь наказом учительницы. Тайком от Купфер он согласился сыграть у Никласа роль Мортимера в «Марии Стюарт». Старик был в восторге: как-никак, ученик придвор-

ной актрисы, — это звучит! Он даже согласился освободить Йозефа от обычной платы.

Спектакль принес юноше успех, его радовало обретенное чувство свободы и уверенности, и выступления (втайне от учительницы!) стали следовать одно за другим.

Однако месяцы учебы заставили Кайнца иными глазами взглянуть на театр Сулковского. Совсем недавно он был счастлив уже тем, что ему дана возможность выступать на сцене. Теперь же этого оказалось мало, он стал острее чувствовать несовершенство «дела Никласа» и всякая «накладка» (а без них не обходился почти ни один спектакль) выводила его из себя.

Как-то в пьесе «Мельник и его дитя» Йозеф в центральной сцене должен был исполнить проникновенную песню на флейте. В этой песне его герой выражал свои чувства, она была своего рода кульминацией роли, и молодой актер потратил много времени, чтобы приручить непокорный инструмент. Каково же было его негодование, когда на премьере флейта издала лишь противный хриплый звук, а затем и вовсе смолкла — сцена была бесповоротно испорчена. Едва закрылся занавес, злополучный флейтист со всем пылом своего темперамента обрушился на Никласа, высказав ему все, что думал о его заведении. Реакция директора была неожиданной. Он не только пропустил мимо ушей все не лестные эпитеты в свой адрес, но тут же предложил Йозефу выступать за плату, обещая платить по гильдену за каждое выступление. Очевидно, старик не страдал излишним самолюбием и понимал, что лучше и выгоднее иметь дело с резким, пусть даже грубым, но талантливым актером, чем с покорной и бессловесной бездарностью.

Предложение Никласа было для юноши лестным, возможно, он бы и согласился, но тут слух о его выступлениях дошел до Купфер. Через Мозера было передано лаконичное предупреждение: или театр Сулковского, или занятия. Колебаться не приходилось, — и Йозефу, и его родителям к этому времени стало ясно, что едва ли он сможет научиться чему-нибудь полезному у Никласа.

Кайнец был не единственным крупным мастером, начинавшим свой путь в Метцлейндорфском предместье Вены. Здесь же, в театре Сулковского, дебютировали известные впоследствии актеры Эммерих Роберт и Макс Поль; партнершей Йозефа во многих спектаклях Никласа была Женни Гросс, ставшая в дальнейшем одной из звезд берлинской сцены; наконец, позднее, в 90-е годы, тут делал первые шаги на подмостках знаменитый Макс Рейнхардт. Всем им выступления в театре Сулковского принесли



известную пользу: преодолевалась естественная для новичка робость перед зрительным залом, вырабатывались элементарные навыки поведения на сцене. Едва ли, однако, театр Сулковского можно было считать учебным,— хотя одно время он так именовался,— ибо никто ничему там не учил, во всяком случае в те годы, когда начинал Кайнц. Правда, молодежь набиралась опыта, так сказать, чисто практическим путем, но ни о каком систематическом овладении хотя бы основами актерского мастерства не могло быть и речи.

Много лет спустя Кайнц в статье «Как я пришел в театр» вспоминал о годах работы в венском предместье. Десятилетия изгладили из памяти все заботы, неудачи тех лет, мелочность и скупость директора, убогость постановок,— осталось лишь чудесное воспоминание о первых пьянящих успехах, об удивительном чувстве власти над залом.

## ИСПРАВЛЕНО НЕ БУДЕТ

В начале 1874 года Кайнцы получили письмо от своих друзей из небольшого городка Хальберштадта. Директор местного театра, говорилось в нем, заинтересовался учеником Купфер-Гоманской и готов дать ему возможность показать свое искусство. Мгновенно было забыто утомление, Йозеф сел за повторение ролей, — и вскоре жители Хальберштадта увидели шестнадцатилетнего дебютанта в достаточно ответственных ролях Косинского («Разбойники» Шиллера), Валентина («Расточитель» Раймунда), Лаэрта («Гамлет» Шекспира) и Коха («Ученики школы Карла» Лаубе). Правда, реальных последствий этот дебют не имел: очевидно, впечатление, произведенное новичком на директора, было недостаточно сильным, чтобы заставить его подписать контракт.

Впрочем, воспоминание о поездке в Хальберштадт скоро стерлось, ибо произошло событие куда более важное. Купфер, занимаясь с Йозефом, не могла не оценить его способностей и фантастического трудолюбия. Она считала себя обязанной сделать все, чтобы помочь ему попасть на хорошую сцену. С немалым трудом ей удалось уговорить руководителей Бургтеатра прослушать своего ученика, и в майский вечер 1875 года трепещущий юноша предстал перед грозной комиссией. Впервые он увидел так близко кумиров своего детства: Зонненталя и Левинского; мало того, он должен был читать перед ними, представить себя на их суд, выслушать приговор, — как тут не потерять голову!

Едва ли проба могла дать верное понятие о реальных возможностях молодого актера — слишком велико было его волнение. Позднее, когда талант окреп и пришел опыт, Кайнц всегда с особым блеском играл в те вечера, когда в зале присутствовал кто-либо, чье мнение было ему дорого. Пока же, на экзамене, волнение лишь сковывало и мешало ему, лишая свободы и естественности. То слишком тихо, то срываясь на крик, прочел он монолог Мортимера из «Марии Стюарт» и сцену герцога из пьесы Хаклендера «Тайный агент». Результат был малоутешительным: трое из четырех слушавших были так шокированы невзрачной внешностью дебютанта, его скованностью и профессиональной незрелостью, что даже не могли себе представить, как этот щупленький подросток сможет когда-нибудь играть на настоящей, большой сцене. Лишь режиссер Август Ферстер, человек с острым глазом и тон-

ким вкусом, меньше других связанный с традициями Бургтеатра, нашел, что в юноше «что-то есть». Ферстеру предстояло в недалеком будущем возглавить театр в Лейпциге, и он заявил, что готов пригласить туда Йозефа при условии, если до этого молодой актер не менее года будет играть ведущие роли на других сценах и приобретет там необходимый опыт. Условие свидетельствовало как об известной проницательности Ферстера, так и о его осторожности (для которой, как показали дальнейшие события, у него были достаточные основания).

Как бы там ни было, Кайнц и его родители преисполнились самых радужных надежд. Оставалось лишь найти театр, где можно было бы набраться опыта. Семейство очень обрадовалось, когда один из театральных агентов сообщил, что в городском театре маленького австрийского городка Марбурга (ныне — город Марибор в Югославии) нужен актер на амплуа первого героя-любовника. Конечно, не о таком городе и театре мечталось, но что поделаешь, — все впереди!

В Марбург Кайнц поехал один — пора приучаться к самостоятельности! — и писал оттуда родителям через каждые два-три дня.

Письма эти — любопытнейший человеческий документ. В них Йозеф как живой — со всей непосредственностью своих семнадцати лет, с мальчишеской бравадой, с причудливой смесью подростковой наивности и зрелого, трезвого взгляда на актерский труд. С детским восторгом живописует он красочность нарядов, в которых приходится выступать, и тут же холодно-трезво замечает, что похвалы директора и режиссера преувеличены и означают для него лишь необходимость критически оценивать каждый свой шаг. Минорные нотки редки, — судя по письмам, можно подумать, что их автор почти непрерывно шествовал в Марбурге от победы к победе. Конечно, на деле настроение его далеко не всегда было безоблачным, но ведь мужчине ныть не пристало, да к тому же очень не хотелось огорчать родителей!

Условия, предложенные Кайнцу, были далеко не блестящими: 50 гульденов в месяц плюс гульден за каждое выступление. С скромная сумма гонорара составляла не единственный недостаток договора: в нем был еще один неприятный пункт — актер обязывался беспрекословно играть любые роли, вне зависимости от их значимости и амплуа. Впрочем, это не слишком смущало юношу. Несмотря на недавнюю неудачу на экзамене, он был убежден, что быстро добьется признания.

Марбургский театр в то время мало чем отличался от других сцен маленьких провинциальных городков: импозантное по мест-

ным масштабам здание и почтенный директор, благоговейщий перед традицией, кое-как с бору по сосенке набранная труппа и привычный, «не хуже, чем у других», репертуар. Актеры в большинстве были молодые, начинающие, без образования и, увы, как правило, без способностей. У недавнего питомца Никласа перед ними оказались все преимущества: кое-какой опыт, отличная память, редкая работоспособность, а главное — талант, пусть стихийный, необузданный, прорывающийся лишь местами, но талант.

Юный герой-любовник обратил на себя внимание уже в первых спектаклях. Местные критики, говоря о нем, не скупились на самые лестные выражения, и это создало недавнему дебютанту известную популярность, ибо в то время провинциальные рецензии перепечатывались в театральных рубриках крупных газет Вены, Берлина и других больших городов. В самом Марбурге Йозефа вскоре знает почти каждый, он принят даже среди офицеров расквартированного здесь драгунского полка, а у женской половины городка «прекрасный Кайнц» быстро становится общим любимцем.

Правда, «прекрасной» внешность юноши назвать было трудно, но его нервная одухотворенность, экзальтированность привлекали местных дам больше, чем безукоризненная красавица драгунских офицеров (и их мундиров). Разумеется, внимание женщин льстило молодому актеру, но не более. Правда, в одном из писем из Марбурга он как-то замечает, что испытал сильное чувство и, боясь подчиниться страсти, погасил его в самом зародыше, но, очевидно, это всего лишь мальчишеское желание казаться взрослым. К тому же в Марбурге он был настолько поглощен своим делом, что у него просто не оставалось времени и сил (как духовных, так и физических) на иные увлечения. Работать приходилось с чудовищной нагрузкой: подчас предстояло за два-три дня разучить гигантскую роль в каком-нибудь пятиактном сочинении, потом сыграть ее с одной-двух репетиций, чтобы тут же начать подготовку другой роли такого же объема,— все это едва оставляло время для еды и сна.

Из многих ролей, сыгранных в Марбурге, наибольший успех Кайнцу привнесли три: Хинко в одноименной пьесе, так поразившей его еще в раннем детстве; Бугслав в пьесе Пауля Хейзе «Ганс Ланге» и, наконец, Маркус в «Арии и Мессалине» Вильбрандта. Последняя роль особенно удивила критиков: они не могли понять, как удалось семнадцатилетнему юноше, не видевшему в жизни почти ничего, не знавшему ни сильных страстей, ни горечи утрат, воплотить с такой жизненной правдивостью сложный образ римлянина давно ушедшей эпохи.

Очевидно, газеты преувеличивали достоинства ролей Кайнца,— провинциальные рецензенты вообще очень любили превосходные степени,— но, несомненно, его герои, полные жизни и силы, как небо от земли, отличались от анемичных творений марбургских коллег. Сам любимец публики и критики воспринимал похвалы с завидным хладнокровием. «Сомневаюсь, играл ли я так хорошо, как выглядел,— писал он родителям после первого выступления в роли Бугслава.— Публика здесь, кажется, не очень привыкла к хорошему, ибо я не думаю, что можно иметь успех у зрителей, понимающих искусство, в такой большой роли, которую пришлось выучить за два неполных дня и сыграть с одной репетиции. Мне надо очень остерегаться, чтобы не набраться дурных привычек . . . ибо исправлено здесь ничего не будет».

Первое время по приезде в Марбург настроение Йозефа было чудесным. Его радовало само сознание: он актер, да еще ведущий, на нем держится весь репертуар! С мальчишеской дерзостью юный артист берется за сложнейшие роли, он играет героев классики и персонажей современных пьес — Язона в «Медее» Еврипида, Лионеля в «Орлеанской девице» Шиллера, Мориса Саксонского в «Адриенне Лекуверр» Скриба, Армана Дювала в «Даме с камелиями» Александра Дюма-сына, даже Фауста,— и нет для него задачи слишком сложной, так верит он в свой талант и силы (добавим,— и так нетребовательна публика). Уже через несколько недель недавний дебютант понял, что на этой сцене он в глазах всех — признанный премьер, а не робкий новичок; ведь настоящих больших артистов в Марбурге не было. «Не я завишу от директора,— гордо сообщал юноша родителям,— а он от меня».

О художественном уровне Марбургского театра можно судить по таким эпизодам. Чтобы развлечь почтенную публику, дирекция как-то в воскресный день назначила «грандиозное представление» под названием «Большая суматоха». Суть его состояла в том, что в известные сцены из классических произведений включались отрывки из других пьес, что должно было, по мысли организаторов, дать великолепный комический эффект. Например, ставилась сцена из «Разбойников» Шиллера, но вместо своего монолога Карл Моор читал монолог Гамлета «Быть или не быть», а Швейцер, заколов Шпигельберга, разражался страстной тирадой Уриэля Акосты. Наконец, «на закуску» давалась сцена Луизы и леди Мильфорд из «Коварства и любви», в заключение которой на сцене появлялся, пошатываясь, пьяный сапожник, персонаж современной пьесы «Бродяги», и благодушно справлялся у миледи, не опа ли хозяйка кабачка и нельзя ли у нее достать водки.

В другой раз была назначена репетиция новой современной комедии под названием «Деньги». Никто из актеров заранее пьесы не читал.

«Итак, мы приходим на репетицию,— писал Кайнц,— каждый держит в руке роль и хочет расположиться поближе к суфлерской будке». Начинается читка,— и постепенно все приходит в ужас: ситуации глупейшие, язык чудовищный, характеров нет и в помине. Но делать нечего,— спектакль назначен, взять другую новинку негде. Тогда директор решает: «Знаете, друзья, не будем больше репетировать. Говорите вечером, что хотите, лишь бы это имело смысл». Можно судить, что произошло вечером. Единственным утешением могло послужить лишь то обстоятельство, что театр оказался почти пуст.

Как ни лестно было вчерашнему школьнику выступать в главных ролях, подобный уровень постановок вскоре начал действовать на него удручающе, уж слишком напоминали они спектакли Никласа. Испортились и его отношения с директором, после того, как госпожа директорша, оставшись наедине с молодым актером, слишком явно выказала ему свое расположение, не вызвав, разумеется, ответной реакции. Очевидно, почтенная дама употребила после этого все свое влияние на супруга, чтобы настроить его против юноши, — во всяком случае, вскоре директор перестал не только разговаривать, но даже здороваться со своим первым актером. Испортившиеся отношения сразу сказались на загруженности Кайнца — его стали занимать очень редко и лишь во второстепенных ролях, благо это предусматривалось условиями контракта.

Разумеется, все это раздражает Йозефа, и Марбург, еще совсем недавно чудесный городок, становится для него ненавистным. Как о чем-то недостижимом, мечтает он о тех временах, когда будет получать хоть какие-то дельные указания от режиссера и когда на подготовку новой роли в его распоряжении окажется неделя, а может быть, — ведь бывает же такое! — и целых две. Дни, оставшиеся до конца контракта, тянутся бесконечно, ему кажется, что в Марбурге прошла уже целая вечность, и когда желанный срок, наконец, настает, молодой человек с огромным облегчением расстается с городком, чтобы направиться в Лейпциг, к Ферстеру: ведь условие, поставленное ему год назад, выполнено — он проработал сезон в профессиональном театре, сыграл множество труднейших ролей, — и теперь-то талант в сочетании с опытом наверняка обеспечат ему успех даже у самой придирчивой публики! Его даже не страшило, что приходится надолго покинуть свою родную

Австрию и отправиться в чужой немецкий город. Впрочем, в глубине души он верил, что очень-очень скоро сможет вернуться на родину признанным мастером, перед которым охотно откроет двери Бургтеатр.

Мог ли он предвидеть, что пройдет почти четверть века, прежде чем его мечта осуществится!

На деле год, проведенный в Марбурге, не так уж много прибавил к профессиональному мастерству Кайнца: не было ни руководителя, ни партнеров, общение с которыми помогло бы ему преодолеть свои слабые стороны и развить сильные. Разве что окрепла память, больше стало сил, прибавилась уверенность, но достаточно ли этого, чтобы добиться успеха на серьезной сцене? Ответ ждал его в Лейпциге.

## КАНАРЕЙКА УПАЛА В ЧЕРНИЛА

От Марбурга до Лейпцига — всего несколько сот километров, но, преодолев их, Кайнц почувствовал себя за тридевять земель от всего знакомого и привычного. Дело не в том, что из захолустного провинциального городка, почти местечка, он попал в большой, шумный центр, — жителя Вены не могли поразить масштабы Лейпцига. Но между его родными местами и городом, где предстояло попытать счастья, лежала граница, а в том, что Германия совсем непохожа на Австрию, ему пришлось убедиться довольно скоро, хотя там и тут говорили по-немецки. Сами люди, темп и уклад жизни, обычаи — все было здесь совершенно иным. Горожане выглядели замкнутыми и озабоченными, они вечно куда-то спешили, шумного и открытого добродушия, которое отличало венцев, в них не было и в помине. Суховатая деловитость и сдержанная вежливость окружающих поначалу очень не понравились экспансивному Йозефу, он привык к иному выражению эмоций. Да и сам город показался серым, мрачным, грязноватым и не очень уютным.

Постепенно и не без труда Кайнц стал осваиваться в чужой для него стране, но своей для него она так и не стала. На первых порах было особенно трудно: из памяти еще не изгладились детские воспоминания об австро-прусской войне 1866 года, принесшей его родной стране унижительное поражение, и никак не удавалось отделаться от ощущения, что вокруг — недавние враги, спесивые и высокомерные. Для таких ощущений имелось достаточно оснований, ибо в Германии 70-х годов, объединенной в единую империю «железным» Бисмарком, торжествующее бюргерство, упоенное недавней победой над Францией Наполеона III, отнюдь не стыдилось выставлять напоказ свое националистическое чванство. Еще бы: только что Седан показал миру, на что способен прусский солдат, кайзер и могучий канцлер олицетворяли прочность и неизбежность рейха, новые фабрики и заводы, преимущественно военные, росли, как грибы после дождя, для ловких и предприимчивых дельцов открывались сказочные возможности обогащения — было от чего потерять голову благонамеренным обывателям!

Много позднее, когда Кайнц лучше узнал страну и людей, да и сам стал взрослее и серьезней, он постепенно начал понимать, как обманчиво внешнее благополучие бисмарковской империи и



насколько неоднородна и противоречива ее интеллектуальная жизнь. Пока же, летом 1876 года, он чувствовал себя в Лейпциге подавленным, одиноким во враждебном окружении и всячески искал общества своих земляков, которых в ту пору в городе было не так уже мало. Довольно шумная, вечно спорящая и энергично жестикулирующая группа молодых австрийцев заметно выделялась среди местных жителей и вскоре обратила на себя внимание зевак, особенно же Йозеф, одетый по последней венской моде в ярко-оранжевые тона, что дало повод лейпцигским острякам окрестить его «канарейкой». Насмешки больно задевали недавнего марбургского героя, усугубляя плохое настроение, но он утешал себя тем, что скоро приступит к работе, и любимое дело заставит его, как обычно, забыть обо всем на свете.

Кайнц не знал, что, едва успев приехать, он уже оказался втянутым в сложную внутритеатральную борьбу и даже приобрел влиятельных недругов. Не знал он и другого: положение в Лейпциге самого Ферстера, на помощь и поддержку которого он так рассчитывал, было тогда далеко не легким и, во всяком случае, не простым. Чтобы понять причину этого, стоит вспомнить о событиях, происшедших несколько лет раньше.

Лейпцигский театр, один из старейших в Германии, среди провинциальных сцен страны котиrowался достаточно высоко, хотя особых взлетов в его истории до 70-х годов не было. В 1868 году он получил новое, отличное по тем временам здание, — и, естественно, местные театралы мечтали, чтобы на сцене, оборудованной по последнему слову техники, были собраны лучшие силы. Казалось, это желание осуществится: уже в следующем сезоне руководить театром пригласили самого Генриха Лаубе (за два года до этого он ушел из Бургтеатра), но встреча маститого режиссера с городом своей юности оказалась нерадостной. Известный актер Макс Польш вспоминал, что в те годы при каждом новом директоре «образовывались партии за и против», страсти разгорались, и дело часто доходило до шумных междоусобиц в самом зале. «Театральные скандалы, — писал Польш, — принадлежали, можно сказать, к обычным явлениям». В городе существовало объединение так называемых «друзей театра», которые в нужных случаях появлялись в зале в полном составе и «аккомпанировали» спектаклю так энергично, что не всегда удавалось довести представление до конца.

Когда в Лейпциг приехал Лаубе, ему пришлось в полной мере испытать на себе невыдержанность и пристрастность местной критики и публики. Режиссер принялся за дело с завидной энергией, пытаясь расширить и улучшить репертуар, обновить труппу, по-

знакомить зрителей с новыми тенденциями в драматургии и актерском искусстве. Он пригласил в театр лучшего австрийского актера тех лет Фридриха Миттервурцера — очень искреннего, умного, чуждого фальши и рутины, — собирався пригласить других видных мастеров, строил планы на будущее, но все, что бы ни делал Лаубе, встречалось значительной частью критики и публики с явным неудовольствием.

В интеллектуальной жизни Лейпцига решающим авторитетом и влиянием в то время пользовался Рудольф Готтшаль, драматург и критик, когда-то вместе с Лаубе входивший в литературную группу «Молодая Германия», слывший чуть ли не революционером, а теперь, в зрелые годы, перешедший на консервативно-охранительные позиции. Своего бывшего товарища молодых лет он и его сторонники встретили в штыки. Их ожесточенные атаки далеко выходили за рамки чисто театрального спора: они не могли примириться с реалистическим направлением поисков Лаубе, в их глазах бывший директор Бургтеатра был слишком близок революционным силам своего времени. Их возмущало проникновение в репертуар современных переводных пьес, преимущественно французских, где подчас затрагивались, хотя и крайне осторожно, проблемы общественные. Один из местных критиков, некий Георг Кеберле, в книге под красноречивым названием «Упадок немецкой сцены и преодоление театральных бедствий» пространно расписывал мнимоблестящее прошлое Лейпцигского театра, горько сокрушался о «печальной беспризорности сцены», начавшейся с времен Лаубе, и сетовал, что режиссер направил театр «во французское русло, не отвечающее истинно немецким вкусам лейпцигцев». Между тем обращение к переводным пьесам вызывалось простейшим обстоятельством: Лаубе понимал, что нельзя жить исключительно классикой, а немецкая драматургия находилась тогда в таком катастрофическом упадке, что найти в ней какое-нибудь мало-мальски достойное современное произведение было просто невозможно.

Естественно, что противникам Лаубе не мог понравиться и Миттервурцер, и после первых же выступлений на гостя обрушился град упреков: его обвиняли в чрезмерной резкости, неуравновешенности, отсутствии благородства и даже грубости (сколько подобных обвинений пришлось впоследствии выслушать Кайнцу!), ибо правдивость актера показалась слишком обнаженной, откровенной, неприкрашенной.

Влияние группы Готтшала оказалось столь сильным, что преодолеть его Лаубе не удалось: и ему, и Миттервурцеру пришлось

вскоре покинуть город. Новым руководителем театра был назначен Фридрих Хаазе — один из самых популярных в Германии актеров, еще в молодости составивший себе громкое имя. Человек одаренный, образованный, с развитым художественным вкусом, Хаазе, однако, всегда считал для себя главной исполнительскую деятельность, а режиссуру рассматривал как нечто второстепенное, не слишком существенное. Приехав в Лейпциг, он, в отличие от Лаубе, не пытался что-либо менять в театре, не будоражил публику и критику своими исканиями, а предпочел оставить все, как было. Проводя много времени в гастрольных поездках, он вообще не слишком глубоко вникал в дела руководимой им сцены, предоставляв их своим помощникам. Та часть публики и критики, которая метала громы и молнии в адрес Лаубе, на сей раз оказалась чрезвычайно довольной новым руководителем: во-первых, у него есть имя; во-вторых, его любят, как актера; в третьих, — и это главное, — он вовсе не намерен покушаться на традицию.

Легко понять поэтому, что пять лет пребывания Хаазе в Лейпциге оказались спокойными. Зато весть об его отставке (вызванной, главным образом, желанием посвятить себя целиком гастролерству) была воспринята в городе с ропотом, и нового директора Ферстера встретили более чем холодно. Между тем Август Ферстер принадлежал к числу самых культурных и умных режиссеров своего времени. Он получил отличное гуманитарное образование, имел большой актерский опыт и много лет работал в венском Бургтеатре под руководством Лаубе, где обнаружил недюжинные режиссерские способности. Исполнители в спектаклях Ферстера особенно ценили его чуткость и умение разбудить актерскую фантазию.

«Никогда не препятствуя свободному развитию художественной индивидуальности, — писал о нем Макс Поль, — он был всегда доступен для любой инициативы, с какой бы стороны она ни исходила, не опасаясь при этом за свой авторитет». Однако поклонников Хаазе мало интересовали достоинства нового директора. Для них главное состояло в том, что он был учеником и последователем Лаубе. Пусть он еще не декларировал свое творческое кредо, пусть о его режиссерском почерке в Лейпциге известно мало; он — ученик Лаубе, этого достаточно! Ученик Лаубе — значит, сторонник новшеств, носитель духа сомнения и беспокойства, враг всего добропорядочного, привычного, устоявшегося! И Ферстер, едва приехав, оказался под огнем. Когда он в один из первых вечеров вышел на сцену в роли Натана Мудрого, на встречу ему поднялся такой оглушительный шум и свист, что на-

чинать роль было нельзя. Но недаром один из современников писал о Ферстере: «Он обладал таким терпением, что вывести его из себя было невозможно. Ничто не могло нарушить его спокойствие и уравновешенность». Видя, что в бушующем зале играть невозможно, он, как ни в чем не бывало, уселся на стул, лицом к зрителям, скрестил руки на груди и стал ждать, пока шум утихнет. Ждать пришлось долго, но в конце концов воля и настойчивость актера восторжествовали. Однако Ферстеру-режиссеру пришлось куда труднее, чем Ферстеру-исполнителю: на него вскоре обрушились все те же обвинения, которые несколько лет назад предъявлялись Лаубе. Это не помешало ему, впрочем, с завидной последовательностью проводить художественную линию своего учителя: активно включать в репертуар современные пьесы иностранных драматургов, очень тщательно готовить постановки классиков, укреплять и обновлять труппу. В частности, он пригласил в Лейпциг несколько очень молодых и почти неизвестных актеров. Не только потому, что это было экономически выгодно, — Ферстер считал их более восприимчивыми к новому и надеялся, что в недалеком будущем сможет убедить местную публику в правильности своего выбора. Так в Лейпциге появились Мария Гайстингер, шестнадцатилетняя Жозефина Вессели и, наконец, Кайнц.

Директор понимал, что, приглашая Кайнца, он идет на серьезный риск и что юноше будет очень непросто пробить путь к сердцам лейпцигских зрителей. Не только потому, что актеру просто еще недоставало мастерства, умения лучшим образом распорядиться своими природными данными. И даже не потому, что его внешность никак не отвечала устоявшемуся зрительскому представлению о прекрасном. Главное в том, — Ферстер это ясно видел, — что особенности исполнительской манеры Кайнца — резкость, порывистость, буйный, рвущийся наружу темперамент, нервность — неминуемо вызовут те же упреки, какие в свое время обрушились на Миттерwurцера. К тому же существовала известная разница между венской актерской школой, — а Йозеф не знал иной, — и северогерманскими традициями, господствовавшими в Лейпциге. В глазах местной публики искусство венских мастеров было слишком ярким, подчеркнутым, открытым. В игре Кайнца, не научившегося пока сдерживать себя, это ощущалось особенно отчетливо. Наконец, положение молодого актера весьма осложнялось еще тем, что в нем видели протеже Ферстера и переносили на него недовольство новым директором.

Не зная о всех трудностях, подстерегающих его, Кайнц в ожидании первого выступления старался проводить все свободные

вечера в театре, чтобы лучше познакомиться с будущими коллегами. Почти сразу же по приезде он попал на прощальный спектакль Хаазе и смог убедиться, как велика популярность старого актера: после представления почитатели выпрягли лошадей из экипажа своего любимца, выпряглись вместо них и под восторженный рев довели виновника торжества до дому. Кайнцу же его маститый коллега не понравился: и игра Хаазе, который выступил в своей лучшей роли Торана в «Королевском наместнике» К. Гуцкова, и сама церемония прощания показались ему неискренними и фальшивыми. Особенно покоробили громкие всхлипывания актера во время речи, с которой он обратился к зрителям. «Хаазе очень хорошо играет комедию,— писал Йозеф родителям,— но в нем нет ни искры чувства и правды. Все искусство или, лучше сказать, виртуозничанье. Очень красивый костюм, очень красивая рука, очень красивая нога, которой он все время кокетничает, но когда падает занавес, не остается никакого впечатления». Конечно, резкость оценки во многом объяснима юношеской бескомпромиссностью, но неприятие искусства Хаазе имело и более глубокие корни: уже тогда для Кайнца критерии правдивости, естественности на сцене были иными, куда более высокими, чем для большинства его коллег, включая и уходящего лейпцигского директора. К тому же Хаазе, избалованный годами гастролерства, в то время действительно нередко допускал актерский наигрыш и пережим, во многом утратив искренность и взволнованность своей молодости.

Впрочем, самому Кайнцу тогда, в Лейпциге, было еще очень далеко до вершин сценического мастерства. На первых же репетициях Ферстер понял, что выпустить, как предполагалось, этого необузданного, угловатого, незрелого, профессионально слабо подготовленного юнца в роли Фердинанда (в «Коварстве и любви» Шиллера) — значит нанести тяжелый удар и самому дебютанту, и театру, и собственному престижу. Осторожный директор предпочел не рисковать. На очередной репетиции он объявил, что новый актер будет дебютировать не в «Коварстве и любви», а в комедии Э. Скриба «Лестница славы», в роли Эдмонда де Варрена.

Несомненно Ферстер руководствовался при этом самыми добрыми намерениями, и все же решение было неверным,— Кайнц имел достаточно оснований назвать его много лет спустя «тяжелой стратегической ошибкой». В салонной комедии Скриба стали особенно ощутимы все слабости профессиональной выучки юноши, прежде всего недостаток техники, тогда как его лучшие качества — искренность, темперамент, одухотворенность — не смогли

проявиться даже в малой мере. «Шиллер несет актера, Скриба надо самого нести,— писал позднее Йозеф о своем лейпцигском дебюте.— Парик и шляпа с пером, мундир, меч и высокие сапоги помогают актеру, создавая фигуру, тогда как скюртук и цилиндр для неопытного новичка всегда опасны». Для Кайнца они были опасны вдвойне, подчеркивая тщедушность его облика. Когда он вышел на сцену, одетый в черный фрак, с длинными усами, из первого ряда отчетливо послышалось: «Э, кажется, канарейка упала в чернила!» По залу явственно пробежал смехок. Ироническое отношение к новичку сохранялось весь вечер, его даже не приняли всерьез,— об успехе говорить не приходилось.

На следующий день Кайнц, не занятый в спектакле, смотрел, как обычно, очередную постановку, стоя на дешевых местах партера. Рядом с ним двое завсегдатаев обменивались мнением о вчерашнем представлении. «Ну и артист,— острил один из них.— Никакого лица, одни волосы, и вообще как журавль на тонких ножках! Уж мы и посмеялись. Настоящая обезьяна!» Примириться с мыслью, что этот мальчуган, некрасивый и неумелый, должен занять в труппе место героя-любownika, лейпцигские театралы не могли. Особенно ужасались девушки,— ну как можно влюбиться в это размахивающее руками огородное пугало! (Всего несколько недель назад «пугало» было для марбургских дам «прекрасным Кайнцем!»). Им вторили старики: «Это не темперамент, а просто дикость!»

После провала в комедии Скриба дебютанту было нелегко реабилитировать себя. Выступление во втором составе в роли Фердинанда уже не могло ничего изменить — оно прошло почти незамеченным. Несколько благосклоннее приняли его Дон Карлоса в одноименной трагедии Шиллера и Фаона в «Сафо» Грильпарцера, хотя критики и здесь высказали немало язвительных замечаний в адрес новичка. Рудольф Готтшаль, считая Фаона слишком нескладным, угловатым, драчливым, не без ехидства советовал актеру брать уроки у балетмейстера. Другой рецензент, Пауль Шленгер, впоследствии друг Кайнца и горячий поклонник его таланта, едко замечал, что этот «кричащий и лютоющий юнец, готовый бросаться на стены, выглядит настоящим дурнем». Правда, другие критики отзывались о Фаоне благожелательнее, и Кайнц даже писал домой, конечно, преувеличивая, о «несомненном успехе». Вообще же тон лейпцигской прессы в отношении дебютанта был если не явно враждебен, то достаточно холоден.

Ферстер, разумеется, отлично знал, что упреки приглашенному им актеру во многом предназначены ему, директору,

проявившему такой плохой вкус. Он понимал, что лишь медленно, исподволь можно будет заставить критику и часть публики сначала принять, а потом и признать Кайнца. Поэтому, считал он, надо идти постепенно, от небольших ролей к более крупным и сложным. Расчет мог бы оправдаться, если бы сам артист понял тактику директора и согласился с ней. Но в восемнадцать лет все воспринимается так горячо и болезненно, что о трезвом размышлении не может быть и речи. Это потом, много лет спустя, Кайнец сможет объективнее взглянуть на лейпцигские неудачи и напишет: «Его (Ферстера.— *В. III.*) добрая воля разбилась о мою техническую беспомощность. Мне следовало научиться плавать в более спокойном фарватере». А пока в глазах юноши главный виновник его бед — директор. Когда Кайнец узнал, что идут переговоры с берлинским актером Нойфером, он совсем потерял голову от ярости. Эта самодовольная посредственность будет выступать в его ролях! А он, полный сил и энергии, пьяный ощущением своего таланта, должен стоять по вечерам в темном углу зрительного зала и молча наблюдать, как уродуется его любимая роль, каждый миг чувствуя, что мог бы сыграть лучше, сильнее, тоньше,— было от чего прийти в ярость! Между тем Ферстер, отнюдь не заблуждаясь в актерских достоинствах Нойфера, пригласил его лишь потому, что, на его взгляд, традиционно-благопристойная исполнительская манера берлинца уравновешивала бы в глазах критики необузданность и непривычность Кайнца.

Как бы там ни было, Йозеф с каждым днем все более и более злился на директора, а так как скрывать свои чувства он еще не научился, то это стало заметно для всех. Несколько раз юноша срывался, говорил Ферстеру резкости, а тот, несмотря на свою выдержанность, был слишком самолюбив, чтобы молча проглотить обиду. Вскоре отношения их еще больше обострились, после того как директор оштрафовал молодого актера на полумесечный оклад за самовольный отъезд из города. Наказание явно не соответствовало тяжести проступка. Кайнец уехал на несколько дней, предварительно узнав, что в эти дни он не занят, и оставив свой адрес на случай экстренной надобности. Иными словами, его отлучка не могла повлиять на нормальную работу. Но Ферстер был сторонником жесткой дисциплины. К тому же он считал Кайнца слишком строптивым, дерзким, неблагодарным и не намерен был спускать ему с рук даже малейшую оплошность. Дело кончилось третейским судом, и это, конечно, лишь усилило взаимную неприязнь.

Впрочем, директор был достаточно честен и объективен, чтобы не переносить личную обиду на дело. Как-то в Лейпциг приехал известный артист Эрнст Хартманн с ролью Генриха V. Услышав, как Кайнц читает пролог к трагедии, гастролер обратил на него внимание. «Послушай,— обратился он к Ферстеру,— какая красивая речь у мальчика». «Да,— с досадой ответил тот.— И представь, что я не могу добиться его признания здесь, в Лейпциге, он для этих людей слишком уродлив». Когда Кайнц в припадке ярости пришел однажды к Ферстеру, чтобы немедленно расторгнуть контракт, директор не воспользовался его запальчивостью. Наоборот, спокойно, даже дружелюбно, он посоветовал повременить и сначала найти себе новое место, чтобы не подвергаться невзгодам неустroенности. Несколько недель после этого юноша колебался — уезжать или оставаться? Ответить было тем труднее, что постепенно отношение к нему стало меняться к лучшему, и его выступление, например, в знакомой ему роли Бугслава («Ганс Ланге») приняли хорошо.

Однако колебаниям был положен неожиданный конец. Перед концом сезона Ферстер решил попробовать его в характерной роли, где никому не пришлось бы в голову задумываться, достаточно ли красив исполнитель. В пьесе Франсуа Коппе «Кремонский скрипач» артисту поручили роль горбуна Арнольда, поражающего всех виртуозной игрой на скрипке. Успех был полным; наконец-то, после целого года неудач и полуудач, Кайнц дождался того триумфа, о котором все время мечтал. «Публика впервые почувствовала огонь этих темных глаз, впервые увидела на сцене пережитую жизнь, а не представление», — писал один из критиков. Юноша был счастлив, тем более что на премьере случайно оказалась его старая учительница Купфер. Очень довольная успехом своего ученика, она все же дала ему несколько полезных советов. Кульминацией роли была сцена, где Арнольд играет перед своей любимой на скрипке, выражая в звуках все, чем полна его душа. В венском Бургтеатре эту сцену блестяще играл Левинский. Ферстер поставил Арнольда — Кайнца к самой рампе; он считал, что чем ближе к публике, тем лучше, ибо смысл сцены — в контрасте безобразной внешности и вдохновенного искусства. Но Йозеф не умел играть на скрипке и лишь имитировал движения скрипача, — Купфер обратила его внимание, что впереди, у ramпы, неумелость не скрыть от публики. Она напомнила, что Левинский недаром играл эпизод, стоя в глубине сцены, спиной к залу, и посоветовала сделать то же. Кайнц согласился и решил просить Ферстера об изменении мизансцены. Однако к следующему спек-



таклю директора на месте не оказалось; удалось поговорить лишь с очередным режиссером, и тот принял предложение без всяких возражений. Вечером все прошло отлично, сцена имела огромный успех, но едва дали занавес, за кулисы ворвался разъяренный Ферстер. «Как вы посмели менять установленную мной мизансцену,— набросился он на актера.— Если вы еще раз осмелитесь сделать что-либо подобное, я накажу вас так, что вы запомните на всю жизнь!» Юноша опешил. Он только что с блеском закончил трудную роль, зал был захвачен его игрой, аплодисменты гремели до сих пор, вокруг стояли взволнованные товарищи,— и ему трудно было понять, чем так взбешен директор. Тщетно пытался он объяснить, что мизансцена изменена с разрешения очередного режиссера,— Ферстер не желал ничего слушать. И тут нервы Кайнца не выдержали: он стал отвечать резкостью на резкость, грубостью на грубость,— и окружающим пришлось в буквальном смысле оттаскивать спорщиков друг от друга, чтобы предотвратить драку.

Вернувшись домой, Йозеф долго не мог успокоиться. Он мысленно перебирал события последних дней,— они выстраивались в стройный ряд, приводя к неопровержимому выводу: Ферстер просто хочет от него избавиться. Недаром, по слухам, он собирается пригласить какого-то новичка на амплу героя-любownika. Недаром он слишком поздно вручил Кайнцу очередную роль, в надежде, что тот не успеет ее выучить и сорвет спектакль. Ну, хорошо же, господин директор! Сев к столу, юноша тут же набросал несколько язвительных строк: выразив удивление, что Ферстер не уволил его четыре месяца назад, когда он сам просил об этом, Кайнц добавил: «Может быть, в то время вы были более озабочены заменой, чем сегодня?» Ответ не заставил себя ждать. Коротко и сухо директор сообщал актеру, что он уволен.

Как во всяком споре, где горячность берет верх над разумом, в конфликте Ферстера с Кайнцем неправы были оба. У Йозефа не было достаточных оснований для последнего письма,— наоборот, поведение Ферстера за весь год дало немало доказательств искренней заинтересованности его в судьбе юноши. С другой стороны, несомненно, что директор, при всем своем спокойствии и выдержанности, подчас срывался и забывал о справедливости. Так было со штрафом, так было и с изменением мизансцены в спектакле об уродливом скрипаче.

Год пребывания в Лейпциге, хоть и не был богат приятными событиями, принес немалую пользу: Кайнц работал в театре довольно высокого класса, под руководством опытного режиссера,

его партнерами были в большинстве серьезные и способные актеры. В город часто приезжали на гастроли крупнейшие мастера сцены, и творческое общение с ними оказывало благодатное воздействие на восприимчивого юношу.

Постепенно Кайнц стал понимать, как важно в искусстве самоограничение, умение сдерживать свой темперамент, если это диктуется общим замыслом постановки. Его техника стала разнообразнее, он научился думать об ансамбле, хотя и не всегда умел «приглушать» себя ради партнеров.

Один из критиков писал о нем тогда: «Талант, полный особенного своеволия, который пока еще вызывает больше возражений, чем признания; молодой Дон Кихот сцены, готовый сражаться с ветряными мельницами традиций. . . , духовный масштаб которого чувствуют лишь лучшие, в то время как мелочная посредственность видит в нем только смешное,— но в этих схватках и конфликтах выступает *характер*».

Все же время, проведенное в Лейпциге, было лишь периодом поисков своего «я» на сцене, периодом становления таланта и определения возможностей. Обстоятельства сложились так, что Кайнцу не удалось получить от Ферстера всего, что тот мог бы ему дать. Нужна была иная, быть может, более сильная, а возможно, более авторитетная направляющая рука; нужен был руководитель, к которому актер проникся бы полным доверием и безоговорочно следовал его указаниям; нужен был, наконец, театр, где общая культура была бы еще выше и совершеннее, чем в Лейпциге. Все это Кайнц нашел на следующем этапе своих юношеских театральных странствий — в Мейнингене.

## ГОДЫ СТРАНСТВИЙ

Получив от Ферстера сообщение об увольнении, Кайнц сразу же составил план дальнейших действий. Больше всего он боялся опять сесть на шею родителям, — они и так слишком многим пожертвовали для него, поэтому прямо из Лейпцига отправился в Берлин, к театральным агентам, чтобы там искать нового места. Большинство его друзей были убеждены, что Ферстер просто вспылит. Стоит артисту первому протянуть руку — и инцидент будет забыт. Очевидно, так оно и было бы, но просить прощения, не чувствуя себя виноватым, Кайнц не мог. «Нельзя работать с директором, которого не уважаешь», — решительно заявил он друзьям. — Скорее я откажусь от миллиона марок или места в раю». Все уговоры оказались тщетными: на следующее утро, еще до рассвета, он уже сидел в берлинском поезде.

Посетив несколько театральных агентов, Кайнц убедился, что лейпцигский год не прошел даром. Высокомерные, чванливые агенты сразу становились любезными и предупредительными, едва лишь узнавали фамилию молодого человека. Вскоре у него было уже три интересных предложения: два берлинских и одно — из Мейнингена. Сначала он решил было предпочесть Городской театр Берлина и даже послал проект контракта на подпись отцу (сам герой-любownik еще не достиг совершеннолетия), но затем передумал и остановил свой выбор на Мейнингене. Это решение биографы Кайнца называли самым важным и счастливым в его жизни. Действительно, в то время театр небольшого провинциального городка — центра карликового герцогства — был одним из лучших не только в Германии, но и во всей Европе. Высокая сценическая культура, первоклассный репертуар, составленный из классических произведений, стремление к единому ансамблю, подчиненному твердой воле режиссера, тщательная подготовка спектаклей, скрупулезная точность в передаче деталей исторического быта, — все это резко отличало мейнингенцев от большинства современных им театральных трупп. Для молодого актера трудно было найти лучшее место для совершенствования.

Условия, предложенные в Мейнингене, показались сказочными: он должен был получать почти в три раза больше, чем в Лейпциге. Еще важнее была возможность путешествий. Гастрольные поездки позволяли увидеть мир, познакомиться с игрой

лучших европейских артистов,— что могло быть увлекательнее и полезнее!

Бад Либенштейн, где летом 1877 года выступали мейнингенцы, расположен не очень далеко от Лейпцига, и Кайнцц пришло в голову, что лучше и дешевле отправиться в путь пешком, благо погода стояла чудесная, а маршрут пролегал по самым живописным местам Тюрингии. С ранцем за плечами, как заправский путешественник, актер отправился в дорогу. Наслаждаясь чувством свободы, преисполненный радужных надежд, молодой, здоровый, счастливый, он не торопясь шел по чудесным местам,— путешествие оказалось тем целительным отдыхом для нервов, который дал возможность предстать перед своими новыми коллегами в наилучшем виде.

В день прибытия ему удалось посмотреть у мейнингенцев один акт гетевского «Клавига», и его поразила атмосфера художественной серьезности, сосредоточенности. Все это так отличалось от Лейпцига и тем более от Марбурга, что Кайнцц был ошеломлен. Целый день собирался он с силами, прежде чем представиться руководителям театра,— а ведь его нельзя было отнести к людям робкого десятка, да и подчеркнутый интерес агентов еще более усилил уверенность в себе.

Для первой пробы был выбран, как и в Лейпциге, Фердинанд. На этот раз никаких неприятных неожиданностей не произошло: герцог Мейнингенский, полновластный хозяин театра, присутствовал на репетиции и был так доволен, что после второго акта не удержался от аплодисментов. На следующий день Кайнцца вызвал режиссер театра Кронег и сообщил, что вторая проба отменяется — он зачислен в труппу. Режиссер, приветливо улыбнувшись, добавил, что в истории мейнингенцев еще не было случая, когда дебютант принимался на таких отличных условиях. Счастью Йозефа не было предела. Его первые письма к родителям пронизаны восторгом: все великолепно, жизнь прекрасна, будущее лучезарно, на горизонте ни облачка! Правда, почти так начинались и Марбург и Лейпциг, но на этот раз разочарования не последовало, — лишь постепенный пылкий восторг уступил место спокойной удовлетворенности.

К обоим руководителям театра — герцогу и режиссеру Кронегу — Кайнцц сразу проникся полным доверием. Для этого, несомненно, имелось достаточно оснований. Герцог Георг был человеком образованным, культурным, с развитым художественным вкусом и незаурядным талантом живописца, свидетельство которого — многочисленные эскизы декораций и костюмов. Для него

театр служил не просто забавой, как для других немецких карликовых владык, — он был делом жизни, предметом особой гордости. Пусть его владения невелики, а столица малоприметна, — театр здесь должен быть лучшим в Германии. Герцог добился своего: очень скоро город Мейнинген в глазах культурных людей стал ассоциироваться прежде всего с его театром.

Впрочем, честолюбивые театральные планы герцога, очевидно, так и остались бы планами, если бы ему не удалось найти такого человека, как Кронег. Это был не только отличный режиссер со своим почерком, с богатой фантазией и подвижническим отношением к делу, — Кронег обладал достаточно сильной индивидуальностью и достаточно твердой волей, чтобы объединить вокруг себя разномастных исполнителей, подчинив их решению единой художественной задачи. Главное же, — он был великолепным организатором. Ему удалось добиться такой спаянности ансамбля, такой слаженности и полной сыгранности сложнейших массовых сцен, которым могли бы позавидовать лучшие театры мира.

Спектакли мейнингенцев ошеломляли великолепием костюмов, декораций, абсолютной точностью деталей, поражали удивительной гармонией всех компонентов, но далеко не всякому удавалось разглядеть за этой слаженностью главный недостаток театра — почти полное отсутствие ярких актерских индивидуальностей. Кайнц, к его чести, заметил это сразу. «Силы здесь все посредственные, — писал он родителям, — но все они очень хорошие люди. Костюмы, конечно, грандиозны, также декорации и меблировка. Взаимодействие образцовое».

Впоследствии Кайнц называл свой переход к мейнингенцам «великой переменной судьбы». Однако сначала принятый здесь ритм работы — тогда готовили «Разбойников» и репетиции продолжались по шесть-семь часов в день — показался ему чрезмерным. Казалось, после Марбурга его не могут устроить никакие нагрузки, но одно дело — учить огромные роли и тут же демонстрировать их публике, зная, что в любом случае приняты они будут с восторгом, и совсем другое — тщательно отшлифовывать на репетициях каждую фразу, каждое движение, под неусыпным оком строгого и придирчивого режиссера.

Едва Кайнц успел чуть-чуть привыкнуть к труппе Кронеге, как пришло приглашение от самого Дингельштедта, директора венского Бургтеатра. Это имя он с детства произносил с почтением: красочные, богато оформленные спектакли Дингельштедта, как и постановки Лаубе, остались в памяти на всю жизнь. И вот теперь его зовут туда, на лучшую из лучших сцен! Стоит ли гово-

рить, что немедленно было забыто все: и доброжелательная атмосфера, и возможность странствий, и слаженность ансамбля, — все сразу померкло, лишь только где-то далеко, на горизонте, замаячили огоньки родной Вены. Правда, уйти от мейнингенцев было не так-то просто: контракт заключили на три года, но Кайнц был слишком молод, чтобы считаться с этим препятствием, и верил, что все как-нибудь обойдется. Был ли он прав, неизвестно, потому что из переговоров ничего не вышло: Дингельштедт по каким-то причинам вскоре отказался от своего приглашения, чем привел юного актера в неопишемую ярость. «Посмотрите-ка, что за каналья Дингельштедт, — негодовал он, — что один директор, что другой — все они достойны виселицы!» (под кандидатами в висельники он несомненно подразумевал distinguished Дитца из Марбурга и Августа Ферстера, с которым позднее благополучно и дружески проработал немало лет в Немецком театре).

Постепенно Кайнц стал привыкать к новым, жестким требованиям мейнингенцев, и эта привычка далась ему тем легче, что вся атмосфера в труппе вполне отвечала его представлениям о настоящем высокопрофессиональном театре. К тому же суровая самодисциплина была для него чем-то само собой разумеющимся.

Еще в ранней юности Кайнц понял ограниченность своих природных данных: ему не хватало многого — роста, красоты, силы голоса. Вот что писал о его внешности один из друзей Пауль Линдау: «Природа, словно мачеха, вооружила того, кто восторжествовал над нею. Он был ниже среднего роста, узкоплечий, худой, угловатый... Если «фигурка» была незначительна, то лицо было некрасиво. Его слегка вздернутый нос, который имел выемку там, где у благородного орлиного клюва должна находиться горбинка, Брандес называл «носом сапожника»; «с лицом цыгана, с голосом чахоточного, странный на вид», — таким рисует его Герман Банг». Критик Юлиус Баб называл его «худым, маленьким человечком, с гладким обезьяноподобным лицом».

Правда, слова Линдау о «ничтожной внешности», равно как и слова Баба об «обезьяноподобном лице», кажутся преувеличенными, их не подтверждают ни фотографии, ни большинство других отзывов. Ведь невысокий рост и худощавость еще нельзя считать обязательными признаками ничтожности, тем более что, по общему мнению, артист обладал гибкой, подвижной фигурой хорошо тренированного спортсмена. Да и лицо его, конечно, далекое от классических канонов красоты, все же несправедливо называть «обезьяноподобным».

Тем не менее и Линдау, и Банг, и Брандес, и Баб, и Герман Бар, утверждавший, что сначала Кайнц производит отталкивающее впечатление и лишь потом люди подпадают под власть его обаяния, правы в одном — внешность актера была далеко не выгышной.

Рано осознав, что он многим обделен, Кайнц решил для себя раз и навсегда: недополученное от природы должно быть возмещено трудом, — упорным, кропотливым, без отдыха и перерывов. Он тренировал свое тело, голос, мимику с такой же фанатической настойчивостью, с какой в свое время добивался ясного и четкого произношения.

Все, чем позднее восторгалась публика десятков городов, — речевое совершенство, богатство мимических нюансов, удивительная пластичность и гибкость, изящество манер, умение шутя преодолевать любые физические трудности, связанные с ролью, — все было отработано годами непрерывных упражнений. Что до внешности, то о ней обычно зрители скоро забывали, ибо в героях Кайнца покоряло нечто более важное, чем правильность черт лица, — сила интеллекта, интенсивность духовной жизни.

Абсолютное владение выразительными средствами, считал Кайнц, совершенно обязательно для актера, ибо лишь оно дает возможность сосредоточиться на главном — раскрытии духовного мира героя. Ничто не должно отвлекать от этой главной задачи — вот железное требование, от которого Кайнц никогда не отступал. Поэтому еще с юных лет он привык являться на репетицию, зная текст от первой до последней строчки. Без этого, по его мнению, нельзя было думать о художественном решении образа.

Знавшие артиста вспоминают, что, получив роль, он обыкновенно целыми часами сидел над тетрадкой, иногда вставал, прохаживался взад и вперед, что-то приговаривая себе под нос, затем вновь садился, — и так продолжалось до тех пор, пока роль не была выгучена. Память Кайнца называли феноменальной: он запоминал текст так быстро и основательно, что мог бы повторить его в любое время дня и ночи, без всякой подготовки. Между тем он не был вундеркиндом, его природная память была хорошей, но не более, лишь систематические тренировки помогли развить и укрепить ее, — очень помогли этому первые годы работы в театре, когда приходилось в считанные дни и часы учить гигантские по объему роли.

Очень много, быть может, даже слишком много, значила всегда для Кайнца зрелищная сторона спектакля. Очевидно, на долгие годы осталось щемящее чувство стыда от первых любительских и

полупрофессиональных спектаклей, когда убогость и недостоверность оформления сводили на нет все его попытки заставить публику поверить в реальность происходящего. Естественно, что характерные для мейнингенцев тщательность постановки, точность исторических деталей вызвали восхищение. Он научился здесь еще скрупулезнее и придирчивее относиться к оформлению и костюмам; педантичную требовательность к ним Кайнц сохранил на всю жизнь, — рассказывали, как курьез, что много лет спустя, при постановке «Юлия Цезаря» в Вене, он целые часы тратил на споры о цвете и форме сандалий у римских сенаторов.

Подготовка к спектаклям велась в Мейнингене на строго научной основе, от актеров требовалось детальное знание исторической эпохи, — и Кайнц остро почувствовал здесь пробелы своего образования. Он засел за книги и с обычным упорством стал изучать то, что считал необходимым и интересным. Жажда знаний буквально снедала его: словно стремясь наверстать упущенное в школьные годы, он с восторгом открывал для себя одну отрасль знания за другой, и каждый увлекался так страстно, с таким пылом души, как будто именно ей собрался посвятить всю жизнь.

С театром мейнингенцев Кайнц объехал немало городов: побывал в Праге и Амстердаме, Берлине и Дрездене, снова встретился с лейпцигской публикой и зрителями родной Вены. На первых порах его не покидало ощущение некоторой неуверенности, но довольно скоро оно исчезло, и он стал чувствовать себя спокойно и свободно, тем более что в критических отзывах его настойчиво выделяли среди других исполнителей.

Правда, назвать его премьером было нельзя, — их театр мейнингенцев вообще не знал; Кайнц, как и другие, сегодня мог выступить в главной роли, а завтра сыграть эпизод. Но уже в эти годы обратило на себя внимание его умение выявлять скрытые возможности даже совсем небольших, неприметных на первый взгляд ролей. С блеском сыграл он, например, Лоренцо в «Венецианском купце» Шекспира — влюбленного в Джессику юношу, роль которого по традиции считалась «голубой». Его сцены с возлюбленной критики отнесли к лучшим местам спектакля, — так нежно и проникновенно звучал голос артиста, так тонко передавал он трепетную взволнованность своего героя, его искренность и горячность.

Окрепшее мастерство позволяло теперь Кайнцу добиться той раскованности на сцене, которая рождала у зрителей впечатление, будто роль дается актеру легко и не требует никаких усилий. Однако такое ощущение было обманчивым: каждый спектакль



требовал от Кайнца огромного нервного напряжения. Один из друзей вспоминал, что был поражен его видом, когда перед очередным представлением «Венецианского купца» он, в гриме и костюме Лоренцо, лихорадочно ходил за кулисами взад и вперед и жадно глотал воду, стакан за стаканом, словно стремясь погасить бушующий в нем пожар. Так велико было обычно возбуждение Кайнца перед выходом на сцену, что в молодые годы ему почти всегда приходилось перед очередным спектаклем принимать успокоительное, чтобы немного прийти в себя.

Успех Лоренцо побудил актера обратиться к Кронегу с просьбой дать ему роль, о которой он мечтал с детских лет, — Ромео. Однако и Кронег и герцог считали, что он еще зелен для такой сложнейшей роли, и предложили взамен ее сыграть Флоризеля в «Зимней сказке» Шекспира, что он с успехом выполнил.

Весной 1878 года театр приехал на гастроли в Берлин, и Кайнец впервые (не считая «молниеносной» поездки к агентам после Лейпцига) увидел город, где ему предстояло затем проработать долгие годы. Первое впечатление было отталкивающим. «Берлин — это душное, отвратительное, скучное собачье гнездо», — писал он. — Я залезу на эти шесть недель в свою квартиру и не выйду из нее до отъезда». Легче сказать, чем сделать: гастрольная жизнь не допускает уединения, ибо приемы, беседы, ужины столь же обязательны для ее будней, как репетиции и спектакли, — словом, сидеть дома не удалось, и Кайнец довольно быстро освоился с новым для него городом и изменил к лучшему свое мнение о столице, тем более что местные театралы отнеслись к нему весьма благосклонно. Самый суровый и авторитетный берлинский критик Карл Френцель, встретив как-то группу мейнингенцев в ресторане, при всех демонстративно громко поздравил его с отличным исполнением роли Косинского в «Разбойниках»; во многих статьях молодого актера подчеркнуто выделяли среди коллег. Разумеется, он был горд, что публика и критика, избалованные гастролями лучших артистов, обратили на него внимание.

Но не только это сделало памятными берлинские гастроли 1878 года. Здесь он впервые сыграл одну из своих лучших ролей — принца Гомбургского в одноименной драме Генриха Клейста. Об этой роли актер мечтал давно: он считал, что она словно создана для него; что же до политических дискуссий вокруг самой драмы, то они трогали его мало. Между тем «лебединая песнь» Клейста — «Принц Гомбургский» создан в 1810 году, незадолго до самоубийства драматурга, — с самого своего появления стала объектом бурных, подчас ожесточенных споров. Они не

утихали во времена Кайнца и продолжают до наших дней. Драму обвиняли с разных, порой противоположных позиций: в прославлении деспотизма и, наоборот, восхвалении анархического своеволия, в идеализации прусских вельмож и оскорблении их, — питательной почвой всех споров была и остается противоречивость произведения и его героя.

Герой этот, молодой военачальник принц Фридрих Гомбургский, охваченный любовными грезами, пропустил на военном совете мимо ушей все, что говорилось о предстоящей боевой операции и его задаче. Поэтому в сражении он преждевременно отдал приказ об атаке, и хотя штурм принес победу, курфюрст не смог простить ослушания и отдал принца под суд, вынесший смертный приговор. Справедливо ли это — вот, собственно, главный вопрос, вокруг которого ломали и ломают копы сторонники и противники драмы. Реакция самого принца на приговор проходит несколько стадий. Первое его чувство — безотчетный животный страх, но постепенно он приходит к выводу, что курфюрст прав и будет вполне справедливо, если его, принца, жизнь принесется в жертву существующему правопорядку и величию прусского государства.

В отличие от известного актера Эммериха Роберта, игравшего у мейнингенцев параллельно эту же роль, Кайнц видел в принце не героя, стоящего высоко над людьми, а обыкновенного юношу, чья судьба могла бы стать судьбой любого. Как чуткий художник, он акцентировал прежде всего общечеловеческое начало в своем герое. Поэтому центральным моментом роли у него стал не заключительный акт с достаточно трескучими ура-патриотическими монологами героя во славу Пруссии и ее правителей, а та сцена третьего акта, когда обезумевший от страха принц молит супругу курфюрста спасти его любой ценой. Инстинктивный ужас молодого существа перед гибелью, небытием передавался Кайнцем поразительно. Его широко раскрытые глаза были полны дикого, нечеловеческого испуга, голос прерывался, все тело дрожало, это был несчастный, слабый мальчик, переполненный одной мыслью, одним неодолимым желанием — жить, существовать, дышать, пусть без свободы, без чести, без любимой, но только жить! Ему, мальчику, можно простить и недостаток самообладания и страх смерти, — он еще слишком юн, чтобы управлять своими чувствами и даже чтобы скрывать их. Мало того, — чувства владеют им нераздельно; полуробенек, полуюноша живет лишь в своих ощущениях. Когда в тюрьме принца спрашивали, откуда он знает, что курфюрст не согласится осудить его, Кайнц недоуменно переспрашивал: «Откуда знаю?» — и затем тихо, словно для самого

себя, но с абсолютной убежденностью, отвечал: «Я чувствую». «В паре звуков — вся детская вера возвышенной души, что другие столь же благородны», — писал об этой сцене Герман Банг.

Совершенно неожиданной для берлинцев оказалась манера актера читать стихи. Уже первый монолог принца о перчатке любимой, чудом оказавшейся в его руке, изумил всех. Кайнц произнес его в головокружительном темпе (позднее критики подсчитали, что на этот монолог артист обычно тратил лишь 35 секунд, вдвое меньше, чем другие исполнители роли), он стремглав летел по стихотворным строкам, не заботясь о мелодике, забыв о знаках препинания, чтобы весь свой темперамент, всю силу чувства вложить в заключительную фразу: «И что за притча! Пробудясь, смотрю: перчатка у меня в руке зажата». Все, что предшествовало ей, произносилось так, словно речь шла о чем-то незначительном, мимолетном; артисту важно было как можно скорее добраться до сути, он боялся упустить хоть мгновение, и рядом с этой скороговоркой (пусть отчетливой) особенно выделялась ликующая финальная фраза, подчеркнутая энергичным жестом руки (первым за весь монолог!), высоко поднявшей перчатку.

Монолог о перчатке не был исключением: чисто индивидуальная манера резкого выделения главного, основного, подчас за счет всего остального, а иногда и в ущерб красоте и благозвучности стиха, составляла всегда одну из главных особенностей речевого искусства Кайнца, ее отмечали все, кому приходилось видеть и слышать артиста.

Премьера «Принца Гомбургского» — она состоялась 11 мая 1878 года — принесла театру оглушительный успех. Правда, его нельзя было целиком отнести за счет достоинств спектакля и героя: в тот день в Берлине произошло покушение на императора, и избранная публика премьер подчеркнуто горячим приемом драмы услужливо выставляла напоказ свои верноподданнические чувства. Впрочем, исполнение заглавной роли получило признание и в других городах, но сама пьеса встречалась без энтузиазма: из Франкфурта-на-Майне, например, Кайнц писал: «Принц Гомбургский» был здесь принят очень плохо. Это пьеса слишком прусская для города, лишь недавно аннексированного». Франкфурт не стал исключением — во всех германских провинциях, кроме Пруссии, постановка встретила холодный прием: слишком сильны были в драме прусско-националистические нотки. Это огорчало и даже обижало артиста, ему казалось удивительным, что можно не оценить эстетического совершенства произведения, пройти мимо его поэтических красот. Воспитанный на классике, Кайнц беско-

нечто ценил благородство формы, стилистическое совершенство, внутреннюю логику развития характеров, ему дороги были идеалы добра и справедливости, но подчас, плененный художественными достоинствами произведения, он не задумывался над его объективным общественным звучанием, — так случилось и с «Принцем Гомбургским».

Жизнь в театре шла тем временем своим чередом. Города сменяли друг друга, точно в калейдоскопе. Новые места, новые люди, новые роли — все это делало радостной и интересной каждую неделю, каждый день. Об этом времени Кайнц всегда вспоминал с удовольствием. Он чувствовал себя отлично. С коллегами без труда установились ровные, дружеские отношения, а авторитет руководителей оставался таким же незыблемым, как в первый день прихода.

Помимо Берлина важнейшим этапом театральных странствий с мейнингенцами оказалась для Кайнца Вена. Признание молодого актера избалованной публикой немецкой столицы значило немало; в свои двадцать лет он был достаточно опытен, чтобы понимать: тот, кого принял Берлин, легко найдет место и признание в любом городе, где есть немецкий драматический театр. За исключением лишь одного — Вены. Давно привыкшие считать Бургтеатр первой сценой Европы, венцы доверяли лишь собственным вкусам и суждениям. Поэтому Кайнц ехал в город детства со смешанным чувством: его немного страшила встреча с земляками, и вместе с тем он был горд, что его, недавнего желторотого птенца из театра Сулковского увидят признанным героем одной из лучших европейских трупп. Гастроли мейнингенцев в Вене продолжались почти два месяца, но особых восторгов не вызвали. Местные театралы оказались достаточно искушенными, чтобы сразу заметить и силу, и слабость гастролеров. Дисциплинированная труппа, но не ансамбль первоклассных сил, отличная режиссура и средние актеры — таково было общее резюме. Правда, почти все отзывы вновь выделяли юного героя-любовника, но осторожные похвалы всякий раз сопровождались критическими шипами. Даже о его принце Гомбургском один из критиков писал так: «Лишь Кайнц в главной роли несколько выделяется из хора посредственностей, но и ему с его порывистым талантом и вибрирующим голосом эта роль далеко не по плечу». В общем, все сошлось на том, что молодой герой мейнингенцев много обещает, но пока «зелен, как только что сорванное молодое яблоко».

На одном из спектаклей — шел «Вильгельм Телль» Шиллера — Кайнца увидел Генрих Лаубе. Многолетний руководитель Бург-

театра теперь, на склоне лет, возглавлял Венский городской театр. Еще несколько лет назад старик обратил внимание на порывистого подростка с горящими глазами и чуть глуховатым, дрожащим от волнения голосом. Но тогда Лаубе показалось, что внешность юноши — непреодолимое препятствие для его признания в австрийской столице. Отлично зная вкусы венцев, режиссер с горечью заметил: «Они никогда не потерпят такого уродливого любовника». Теперь же, увидев Кайнца в роли пламенного швейцарца Мельхтала, Лаубе настолько изменил свое мнение, что решил пригласить его в свой театр.

Начав переговоры с Лаубе, Кайнец не стал возобновлять контракт с мейнингенцами. Как ни хорошо ему было, он очень скоро понял, что и этот театр — лишь этап на путях его юношеских странствий, что это еще не то пристанище, где можно оставаться долгие годы, а может быть, и всю жизнь. Подобно тому, как мальчишеский костюмчик становится тесным быстро растущему юноше, так жесткие правила и нормы мейнингенцев начали мешать развитию таланта, сковывать его. В труппе Кронегга не могло и не должно было быть премьеров, для этого ансамбля равных Кайнцу был слишком ярким, а его индивидуальность — чересчур сильной. Это поняли обе стороны. В отличие от Марбурга и Лейпцига, на этот раз между актером и дирекцией не возникло никаких конфликтов. О его уходе, разумеется, сожалели, но удерживать особенно не пытались.

Радостное время театральных скитаний с мейнингенцами было омрачено для Кайнца тяжелым ударом: в ноябре 1878 года отец стал жертвой несчастного случая. На одной из улиц Вены ему на голову упала с крыши дома огромная ледяная глыба — тяжелое сотрясение мозга привело к смерти. Несчастье ошеломило юношу: он очень любил отца, верил ему, гордился им, не уставал рассказывать всем и каждому, как прав и дальновиден был Кайнец-старший, выбрав для него актерскую карьеру. Узнав о несчастном случае в очередной поездке, он примчался в Вену, но попал лишь на похороны.

Жесткие условия театрального контракта на этот раз оказались благотворными. Стремительный ритм гастрольных будней не оставлял времени для отчаяния, — надо было ездить, играть, репетировать, готовить новые роли. Со смертью отца добавились и бытовые заботы. До сих пор Кайнец должен был думать только о себе, — теперь осталась без опоры мать, убитая горем и впадшая в полную апатию. От вчерашнего мальчика потребовались быстрые и энергичные решения, которые заставили бы Матильду по-

верить, что на него можно положиться, как на взрослого, сильного мужчину.

Прежде всего Кайнц взял мать к себе, — нельзя было оставлять ее одну в квартире, где она жила с мужем. Он старался всячески занять ее, чтобы не оставалось времени для тягостных безнадежных мыслей. Заботы о сыне оказались лучшим лекарством; больше того, они вернули овдовевшую женщину к жизни. До самой смерти она не расставалась больше со своим Йозефом, странствовала с ним, устраивала его быт, берегла покой, стряпала, обихаживала, ограждала от всех житейских хлопот. Он называл мать своим добрым ангелом, — никто никогда не смог ему заменить впоследствии ее тихой, незаметной заботливости.

Переговоры с Лаубе затянулись, старый директор вскоре умер, а его преемник Букович заявил, что может ангажировать актера лишь на значительно худших условиях. Кайнц без колебаний отказался. Мать посоветовала ему просить Кронегга продлить контракт, но он для себя уже твердо решил, что у мейнингенцев больше ничему не научится — надо искать что-то новое. Утешить мать и рассеять ее беспокойство не составляло большого труда: если три года назад, изгнанный из Лейпцига и мало кому известный, он не пропал, то теперь, когда его акции на актерской бирже достаточно высоки, а имя знает каждый агент, — теперь-то без дела он и подавно не останется. Так и случилось.

## КОРОЛЬ И АКТЕР

В Германии и Австрии конца XIX века было несколько театров, обладавших для актеров особой притягательной силой, и объяснялось это, как правило, не величиной и масштабами, а личностью руководителя.

Когда Кайнц вскоре после ухода от мейнингенцев получил приглашение в Мюнхенский придворный театр, оно обрадовало его не потому, что особенно хотелось ехать именно в столицу Баварии. Манило другое, — во главе театра стоял Эрнст Поссарт, а имя это знал тогда каждый любитель искусства. Один из лучших в Европе характерных актеров, человек большой культуры, опытный театральный администратор и умный режиссер, Поссарт пользовался уважением и авторитетом; получить приглашение в его театр само по себе было честью. Мюнхен в глазах Кайнца имел еще одно достоинство — он был куда ближе к родной Вене, чем любой из городов, где прошла его юность.

Полученное приглашение обуславливалось обычным условием — предварительным пробным выступлением. Для дебюта Кайнц выбрал не те роли, в которых имел наибольший успех, а Мортимера и Карлоса. Для этого были свои причины. Роль Мортимера особенно любил отец, ее выбор был данью уважения к покойному, а Карлос помог впервые хоть чуть-чуть растопить лед лейпцигской публики.

Дата дебюта несколько раз откладывалась. Как ни был Кайнц уверен в благополучном исходе, он все же нервничал: дни уходили, таяли деньги, временами ему казалось, что Поссарт передумал и пора искать новое место. Суеверную и боязливую мать бесконечные оттяжки приводили просто в ужас. На деле все объяснялось внутритеатральными причинами, к приглашенному они не относились. Наоборот, увидев его впервые, Поссарт укрепился в своем решении — театру очень нужен был вот такой нервный, порывистый, одухотворенный герой со звенящим молодым голосом и тонкой, гибкой фигурой спортсмена.

Наконец, 4 сентября 1880 года состоялся дебют. Уверенный в успехе, Поссарт, вопреки обыкновению, роздал множество контрамарок — пусть завтра весь город узнает об его открытии!

Когда после монолога Мортимера театр взорвался шквалом аплодисментов, режиссер удовлетворенно улыбнулся: он оказался

прав. Не ошибся и Кайнц, избрав роль Мортимера. Он любил играть этого пылкого юношу, решая образ по-своему, вне всякой связи с традицией. Бледный фанатик с запавшими глазами, с блуждающим мрачным взглядом, похожий на тигра, готового к прыжку, — таков был его Мортимер. Он метал гневные слова, обращенные к Лейстеру, точно стрелы; его речь обрушивалась на Марию, как лавина. В нем не было ничего от придворного; по словам критика, «трудно было отделаться от ощущения, будто рука этого опасного мечтателя вот-вот готова схватиться за кинжал».

Конечно, волнение сказалось: временами Кайнц чувствовал, как отказывает ему голос, и лишь усилием воли заставлял себя продолжать. Это не укрылось от критиков, но общий тон отзывов, как и прием публики, не оставлял сомнения — дебют состоялся. Все же осторожный Поссарт решил попробовать новичка еще раз. На следующее утро он пригласил актера к себе, долго хвалил его Мортимера, а затем в своей обычной, несколько церемонной манере произнес: «Я рад сообщить господину Кайнцу, что принято решение ангажировать его по меньшей мере на год, и если бы уважаемый коллега смог до вступления в силу ангажемента показать свое искусство еще и в роли Ромео, то этим доставил бы публике и дирекции огромное удовольствие». Кайнц согласился немедленно, без всяких колебаний: ведь Ромео — его давняя мечта, он подготовил роль у мейнингенцев и теперь оставалось лишь обновить ее в памяти. Не беда, что на это давалось лишь четыре дня и две репетиции, — к таким срокам он давно успел привыкнуть.

Его Ромео убедил всех театральных чиновников, что Поссарт был прав, настаивая на немедленном приглашении дебютанта. Второй раз после «Принца Гомбургского» Кайнц сыграл одну из лучших ролей в своей жизни. Как и герой Клейста, Ромео оставался в его репертуаре десятки лет, не теряя юности, мальчишеской необузданности и страстности. Конечно, Ромео мюнхенского дебюта и зрелых лет артиста не тождественны: лирическая окраска образа постепенно все отчетливее уступала место драматической, — но основные принципы трактовки роли существенно не изменились.

«Этот Ромео родился в нашем веке», — писал о герое Кайнца Г. Банг. Быть может, в этих словах есть натяжка, но во многом они справедливы. В веронском юноше зрители узнали многие черты своего современника — мятущегося, экзальтированного, полного смутной тревоги. Его любовь к Джульетте была не только



восторженным озарением, но и мучительным испытанием, даже в самой пылкости влюбленного местами ощущалось нечто болезненно-преувеличенное. Но зато этот хрупкий юноша, почти подросток, поражал своей тончайшей нервной организацией, — он видел, осязал, понимал неизмеримо больше и глубже, чем все вокруг.

Ромео — Кайнц впервые появлялся на улице Вероны вялый и расслабленный, он шел, не поднимая глаз, всем своим видом демонстрируя, как мучительна его любовь к Розалинде. Столь же безучастным было поначалу его поведение на балу у Капулетти, но лишь до той поры, пока он не увидел Джульетту. Сама встреча героев происходила за кулисами, но как преображался юноша за короткие мгновения отсутствия перед зрителями! Он возвращался совершенно другим: куда девались угнетенность и апатия, — казалось, он прикоснулся к невидимому источнику энергии, обновившему его тело, чувства, мысли. «Один взгляд объясняет зрителю все, — писал один из современников Ф. Грегори, — все тело его дышит торжеством, торжеством пронизан его голос. Дотоле вялые движения стали теперь энергичными; он ловок, быстр и изящен». Актер любил резкие контрасты: напускная томность первых сцен отлично оттеняла искренность настоящего чувства. «Резкое разделение возлюбленного Розалинды и Ромео самой драмы является личным открытием Кайнца, — подчеркивал позднее критик П. Шлентер. — Один играет своими ощущениями, другой чувствует их».

Юность Ромео, как и принца Гомбургского, была у Кайнца не формальным признаком возраста, а состоянием души. У балкона Джульетты он, как ребенок, поднимался на цыпочки, чтобы увидеть ее тень, а затем с детской радостью возвращался на зов девушки и пытался дотянуться до балкона; почти повиснув в воздухе, держась рукой за перила балкона, он старался поймать и поцеловать руку любимой, затем ловил ее шарф и убегал с ним, как напроказивший подросток. Обернув его вокруг шеи, Ромео — Кайнц появлялся на площади. Пальцы почти бессознательно ласкали и гладили мягкую материю, шарф делал его неуязвимым для нападок Тибальта, — ведь это была вещь Джульетты, полная ее аромата. Тем сильнее захлестывал Ромео приступ дикой ярости после смерти Меркуцио, заставлявший нежного, только что мягкого и умиротворенного юношу с проворством и ловкостью леопарда бросаться на обидчика с мечом. Здесь становилось ясно, что мечтательный мальчик совсем не слаб, а, наоборот, соткан из нервов и мускулов, так молниеносны и точны были его движения, так яростен и неукротим напор. Ни один Тибальт не мог быть до-

стойным противником этого неистового Ромео. Не удивительно: об искусстве Кайнца-фехтовальщика ходили легенды, если бы в его время проводились спортивные соревнования, он по праву претендовал бы на лавры чемпиона. Недаром один из крупнейших фехтовальных клубов вручил ему подарок — почетный меч, как знак признания высокого мастерства. И когда его однажды спросили, каким занятиям он отдает предпочтение в свободное время, артист ответил: «Поэзии и фехтованию».

Новая сцена — новые краски. В келье у Лоренцо Ромео переполнен любовью и счастьем. Актер не боялся показать здесь, что чувство его — земное, страстное, по-юношески необузданное. Во взгляде молодого Монтекки на Джульетту читалось откровенное желание, он старался теснее прижать к себе невесту, коснуться ее, скользнуть руками по ее одежде вдоль тела. Иным критикам даже казалось, что Кайнец переходит здесь границы благопристойности, но у артиста всегда, как бы пылок ни был любовный порыв его героев, чувственное начало смягчалось духовным. Так было и у Ромео: мгновение назад охваченный нетерпеливой страстью, он через минуту замирал, полный чистого восхищения красотой Джульетты, как художник перед совершенной картиной. Было нечто подкупающе бескорыстное в том простодушном жесте, каким он указывал Лоренцо на девушку, словно приглашая вместе с ним полюбоваться ею.

Одним из лучших мест роли была сцена с Бальтазаром, где Ромео узнает роковое известие о смерти Джульетты. Поначалу юный Монтекки спешит: ему не терпится узнать все о своей жене, он задает вопросы быстро-быстро, словно их темп может побудить Бальтазара скорее сообщить, что все хорошо. Однако скорбный вид гонца заставляет юношу говорить все медленнее, тише, неувереннее, он боязливо читает страшное известие и, вскрикнув, падает наземь, как подкошенный. Такое дикое, беспредельное отчаяние было в этом коротком вскрике, что зал замирал. Долго, бесконечно долго тянулась пауза, — затем Ромео с трудом приподнимался, добирался до скамейки и опускался на нее, застыв молча — локти на коленях, голова спрятана в руках, — в мучительном раздумье пытаясь осознать катастрофу и понять, что делать дальше. Наконец, он поднимался, как человек, принявший твердое решение, энергичным жестом отбрасывал волосы со лба и угрожающе поднимал руки к небу, к звездам: хрупкий мальчик неожиданно становился грозным и величественным.

Критик Юлиус Харт заметил как-то о Кайнце — Ромео: «Актер, в сущности, умеет лишь одно, но умеет это в совершенстве —

изображать элементарный взрыв страсти». Конечно, утверждение сильно преувеличено — Кайнц умел много больше, но зерно истины в нем есть. Действительно, роль Ромео и многие другие решались актером, как цепь ключевых сцен, в каждой из которых взрыв страсти — будь то любовь, чувственность, ярость, отчаяние или восторг. Все остальное носило подчеркнуто второстепенный, промежуточный характер: сила производимого впечатления определялась прежде всего суммой главных, ударных эпизодов. Образ словно складывался из мгновенно и точно зафиксированных состояний героя, далеко не всегда между ними прослеживалась связь. Такое решение для Кайнца было обычным: ведь и его принц Гомбургский, по существу, «складывался» из пяти (по числу актов) разных образов, не только не схожих, но, казалось бы, даже мало связанных между собой. Однако за мнимой изолированностью и обособленностью отдельных эпизодов, за отсутствием подчас четко видимого непрерывного рисунка роли всегда таился точно продуманный расчет. Он ни на секунду не забывал об общем впечатлении, которое должен произвести на зрителей его герой, — просто, если провести параллель с живописью, ему была ближе манера импрессионистов, а не классиков. Разумеется, в 80-е, да и позднее, в 90-е годы, такой Монтеки, какого играл Кайнц, казался новым и непривычным. «Шекспир наверняка протер бы глаза, увидев этого Ромео, — писал Г. Банг. — Мы, современники Тургенева, понимаем его».

Во время мюнхенского дебюта Ромео произвел такое сильное впечатление уже в первых актах, что еще до конца спектакля, в антракте, за кулисы явился один из руководителей театра интендант Парфель II, стараясь соблюсти приличествующую его чину важность, пригласил актера прийти на следующий день подписать контракт.

От своих родителей Кайнц унаследовал трезвую расчетливость. Он рано понял, что все в мире, и на актерской бирже в частности, имеет цену. Предметный урок прямой зависимости этой цены от достоинств актера дал в свое время старый Никлас, устанавливая размер платы (или гонорара) в зависимости от таланта.

Коль скоро мюнхенская дирекция так заинтересована в нем, — размышлял Кайнц, — не следует упускать своих возможностей. И с завидным хладнокровием, хотя и в предельно вежливой форме, он продиктовал свои условия: не четыре, а пять тысяч марок в первый год (не беда, что это на тысячу марок больше самого высокого гонорара) и дополнительная оплата за всякое продление. Почтенные господа из дирекции переглянулись, — ка-

жется, новичок начинает показывать коготки, — но отказать не решились: актерский рынок был беден, надеяться найти там мало-маленькую приемлемую замену не приходилось.

Быт Кайнца на новом месте наладился довольно скоро. Мать подыскала удобную, небольшую квартирку на одной из старых тихих улиц, недалеко от театра; вскоре прибыла багажом мебель из их старого жилища, — и комнаты приобрели уютный, обжитой вид. Молодого человека вполне устраивало, что мать избавила его от всех хозяйственных забот — это давало возможность целыми днями не выходить из театра.

Как часто бывает в семьях, состоящих лишь из матери и сына, родительский эгоизм Матильды, властный и ревнивый, хотя и не всегда осознанный, помешал Кайнцу создать собственную семью. Еще у мейнингенцев он познакомился с одной юной актрисой, увлекся ею и вскоре объявил о помолвке. Мать не возражала, говорила даже, что рада, но в глубине души никак не могла смириться, что у ее Пепи будет такая обыкновенная, ничем не примечательная жена. Умно и тактично, то намеком, то вскользь брошенным замечанием, она исподволь внушала сыну сомнение, правилен ли его выбор. В то время влияние матери было очень сильно, а чувство к девушке, очевидно, не слишком глубоко. К тому же разлука — невеста играла в Риге — не способствовала его укреплению и сохранению. Итог был закономерен — помолвка расстроилась.

В те вечера, когда Кайнц не был занят в очередном спектакле, у него обычно собиралось небольшое общество: для актера не существовало лучшего отдыха, чем бесконечные беседы о литературе и искусстве. Правда, найти в Мюнхене достойных собеседников среди товарищей по профессии было нелегко. На Поссарта он смотрел снизу вверх и в его присутствии чувствовал себя скованным, что же касается остальных, то их заботило, главным образом, сохранение и упрочение достигнутого житейского благополучия; они не склонны были отрывать от земной почвы, чтобы часами спорить о трактовке того или иного образа, либо же, хуже того, о смысле той или иной фразы. Мюнхенские актеры в большинстве считали, что не их дело разбираться в тонкостях авторского замысла, и недоуменно пожимали плечами, видя горячность их нового товарища в спорах о какой-нибудь незначительной, на их взгляд, мелочи. Но Кайнцу собеседники были необходимы, как воздух, и коль скоро ему не удалось найти их среди коллег, он стал искать общества молодых литераторов, художников, студентов. Его постоянными гостями вскоре стали писатели Феликс

Филиппи, Макс Бернштейн, Людвиг Гангхофер, поэт и драматург Людвиг Фульда. Целыми ночами, окутанные клубами табачного дыма, слушали новые знакомые Кайнца — он читал им наизусть целые драмы, полностью, за всех действующих лиц, со всеми ремарками, — и на слушателей эти ночи за столом производили большее впечатление, чем тщательно отрепетированные и оформленные спектакли. Охотнее всего читал артист пьесы, которые не шли на сцене, и прежде всего драмы Грильпарцера. Сознание, что его искусство помогает людям оценить совершенство поэта, доставляло глубокое художественное удовлетворение.

Споры в квартире Кайнца часто касались роли и места художника в обществе, особенно художника сцены. Все дружно осуждали сытых, равнодушных актеров-ремесленников, готовых играть что угодно, и соглашались, что долг настоящих артистов, как и поэтов, — пробуждать своим искусством все лучшее в человеке, доставляя ему высокие духовные радости. Каким путем, однако? Большинство спорщиков считало, что лишь современные произведения могут по-настоящему воздействовать на читателя и зрителя. Им казалось, что Кайнц, увлеченный классикой, чересчур равнодушен к искусству сегодняшнего дня и что это ограничивает его творческий диапазон. Хозяин квартиры возражал: ведь он исполнитель, а не автор; что же делать, если новые драматурги, в том числе и его собеседники, не дают возможности создать глубокие, полнокровные человеческие характеры? Сколько сил, например, потратил он здесь, в Мюнхене, чтобы подготовить трудную роль Эрика в новой драме Й. Вайлена «Король Эрик», — и что же? Спектакль умер, едва начав жить, — так плоха оказалась пьеса. Так не лучше ли вложить весь талант, все искусство в воплощение действительно великих творений, имеющих общечеловеческое значение?! Несомненно, в рассуждениях Кайнца была своя логика: ведь известно, что немецкая драматургия от Геббеля до Гауптмана не выдвинула ни *одного* мало-мальски значительного имени, и в репертуар включались пьесы-однодневки, убогость и примитивность которых действовали удручающе. Пример с «Королем Эриком» не был единичным: исполнителям приходилось подчас тратить героические усилия, чтобы спасти какую-нибудь поделку от провала, и слишком часто эти усилия оказывались тщетными.

Многочасовые беседы и споры сблизили Кайнца со многими интересными людьми, но настоящих, близких друзей не прибавилось. Уже в эти годы отчетливо проявилась одна из особенностей характера артиста: при всей своей внешней общительности, до-

брожелательности, любезности, он чрезвычайно неохотно приоткрывал кому бы то ни было внутренний мир, и в отношениях с окружающими почти всегда оставался мало заметный, но все же ощутимый оттенок отчужденности. У него было много хороших знакомых, даже приятелей, но границу, отделяющую доброе знакомство от дружбы, он почти ни с кем не переходил. Это объяснялось не высокомерием или равнодушием, как думали некоторые, — просто такова была его индивидуальность, и потому веселый, вечно оживленный, постоянно окруженный людьми Кайнц, в сущности, всю жизнь страдал от одиночества.

В воспоминаниях Винтерштейна есть любопытное замечание. Подробно рассказав о простоте, доступности, общительности, обаянии Кайнца, автор неожиданно добавлял: «Кайнц был не из тех, с кем возможна была товарищеская и духовная близость. В сущности, это была чопорная и эгоцентричная натура». Эти слова так противоречат высочайшей оценке, которая чуть выше давалась не только актерским, но и человеческим качествам Кайнца, что кажется, будто они написаны по недоразумению или относятся к кому-нибудь другому. Но ошибки здесь нет. Возможно, определения «чопорный» и «эгоцентричный» не вполне точны, но, несомненно, Винтерштейн верно подметил такие качества бесконечно любимого им артиста, как замкнутость, погруженность в себя, обособленность.

Мюнхенские годы принесли Кайнцу немало новых ролей. Он сыграл Орlando в комедии Шекспира «Как вам это понравится» (октябрь 1880), Клитандра в «Ученых женщинах» Мольера (март 1881), дона Цезаря в «Мессинской невесте» Шиллера (май 1881), Кларенса в «Генрихе VI» Шекспира (1881), Малькольма в «Макбете» (январь 1882), брата Мартина в «Гетц фон Берлихинген» Гете (март 1882), Даниэля в «Юдифи» Геббеля (март 1882), Клавиго в одноименной драме Гете. Пусть не все эти роли велики, пусть не все они вошли потом в «золотой репертуар» актера, — все же они были хорошей школой, и играл их Кайнц с неизменным удовольствием. Вообще в эти годы каждый выход на сцену был для него праздником — предстояло ли ему сыграть героя или эпизод. Конечно, увереннее всего он чувствовал себя в ролях, уже освоенных в предыдущие годы, таких, как принц Гомбургский, Фердинанд, Фаон в «Сафо», Лионель в «Орлеанской деве».

Мюнхен можно считать последней ступенью театральной школы Кайнца, здесь завершилось его актерское образование. Конечно, он был слишком большим художником, чтобы даже

в годы зрелости остановиться в своем артистическом развитии, но все же основными, определяющими этапами его учебы были Вена, Лейпциг, Мейнинген, Мюнхен, а главными учителями — Купфер-Гоманская, Ферстер, Кронег, Поссарт. Отношение к ним актера было неодинаковым: если о первых двух он высказывался порой не очень уважительно, то Кронег и особенно Поссарта ценил всегда необычайно высоко. Острый на язык, никогда не преклонявшийся перед авторитетами, он неизменно отзывался о своем мюнхенском режиссере с почтением и восхищением, называя его «мастером» и «учителем». «Лишь он один сделал из меня настоящего артиста,— писал позднее Кайнц.— Его объяснения на репетициях учили меня, как понимать и играть роль. Эрнст фон Поссарт был университетом моего искусства». Когда в 1888 году мюнхенский патриарх приехал в столицу Германии и сыграл на открытии «Лессинг-театра» Натана Мудрого, не понравившись ни публике, ни прессе (один из рецензентов назвал его даже «старым комедиантом»), Кайнц горячо выступил в защиту маститого актера. «Мы все,— писал он,— можем очень многому научиться у этого «старого комедианта»; не следует лишь смотреть на него сквозь «современные очки», они делают слепыми!»

Главное, что воспринял Кайнц от Поссарта,— это любовь и внимание к слову. С тех пор, как Купфер-Гоманская заставила его обратить внимание на недостатки дикции, прошло немало времени. Теперь, в Мюнхене, дикция его была безукоризненна, а голос, достаточно звучный, чтобы быть слышимым в самых удаленных уголках, без труда наполнял большой зал. Этому инструменту не хватало лишь настройки; нужен был такой мастер художественной декламации, как Поссарт, чтобы отшлифовать его и открыть молодому коллеге все тайны речевого мастерства, которыми владел он сам. Разумеется, Поссарт был мастером старой школы: его речь была красива, музыкальна, патетична, но не столь естественна, как хотелось бы молодым зрителям,— этим во многом объяснялось берлинское фиаско. Но «старый Эрнст» был слишком большим мастером, чтобы заботиться только о мелодике и полноте звука — слышавшие его поражались безукоризненной логической акцентировке речи, умению выделить интонационно важнейшие места произносимого текста. Кайнц всегда умел заимствовать у своих учителей то, что считал для себя необходимым,— при полном сохранении своей индивидуальности,— беседы и советы Поссарта заставили яснее почувствовать, каким могучим оружием может быть в руках актера безукоризненная, доведенная до виртуозности речевая техника.

Влияние опытного артиста не ограничивалось лишь сферой звучащего слова. Сама личность Поссарта, его высокая культура, неизменная доброжелательность, а главное, фанатичная любовь к театру оказали на Кайнца сильнейшее воздействие, — быть может, потому, что таким же фанатиком театра был и он сам.

Поссарта окружающие часто называли одержимым: он приходил в театр первым и уходил последним, его рабочий день составлял чуть не двадцать часов, и окружающим было непонятно, когда и как он отдыхает. Сила личного примера лучше, чем любые строгости, помогала поддерживать в театре такую дисциплину, какой могли позавидовать лучшие режиссеры того времени (исключая, разумеется, Кронегга). Все актеры отлично знали, что, в отличие от большинства своих коллег, Поссарт никогда не прекращает работать над спектаклем после его выпуска, — и потому к каждому рядовому представлению готовились, как к премьере.

Как многие современные ему мастера сцены, «старый Эрст» был одновременно и актером и режиссером. Но если для многих премьеров, избалованных славой и поклонением, режиссура подчас была лишь средством как можно выигрышнее подать себя, то у Поссарта было, несомненно, и режиссерское призвание: во всяком случае слаженность ансамбля, точное и верное звучание постановки в целом доставляли ему не меньшее удовлетворение, чем личный актерский успех, — словом, это был именно такой руководитель, в каком нуждался Кайнец.

Будничная жизнь в Мюнхене, упорядоченная и благоустроенная, могла бы показаться унылой и однообразной, — во всяком случае для молодого человека, жаждущего новых впечатлений, — если бы у Кайнца хватало времени просто задуматься над этим. Но дни были заполнены без остатка — он жил в мире своих образов и был счастлив.

Однако вскоре произошло событие, нарушившее привычный ритм жизни: однажды нового артиста придворной труппы увидел король Баварии Людвиг II. Для Кайнца этот вечер имел немаловажные последствия, — случилось так, что баварскому правителю суждено было сыграть известную роль в его жизни, оставив в ней заметный след.

В ту пору Людвигу было тридцать шесть лет. Он жил уединенно, почти не покидая своего замка Линдерхоф, живописно примостившегося в горах, у монастыря Эттель. И о нем самом, и о его образе жизни в Мюнхене ходило немало легенд.

Когда-то, в дни молодости, Людвиг хотел казаться подданным сказочным принцем, прекрасным и добрым. Он получил хорошее



образование, любил литературу и искусство, покровительствовал артистам, художникам, поэтам и чуждался государственных дел, чувствуя, очевидно, что в них он беспомощен, как ребенок. Его премьер-министр Гогенлоэ, умный и хитрый политикан, не без ехидства заметил как-то, что «высокие нравственные качества и способности короля находятся в устрашающем противоречии с его абсолютным незнанием реальной жизни».

Впрочем, обременять себя делами страны ему почти не приходилось, особенно после того, как Бавария, в результате войн 1866 и 1871 годов, вошла в состав объединенной Германии, почти полностью утратив свою самостоятельность. Однако ограниченность фактической власти не мешала Людвигу судорожно цепляться за ее внешние атрибуты. Избрав себе идеалом «короля-солнце» Людовика XIV, баварский монарх подражал ему в чем только мог, не в силах понять, что абсолютистская Франция совсем не похожа на бисмарковскую Германию. Так как всякое столкновение с действительностью было для Людвига болезненным, он мало-помалу совсем отошел от практических дел, решив, что для чувствительной души нестерпимо спускаться в низкий мир житейских забот. Он целыми месяцами не показывался на людях, уединившись в одном из замков и воображая себя одиноком, разочарованным страдальцем. Время от времени король приближал к себе кого-нибудь из артистов в надежде приобрести истинного друга, но всякий раз наступало разочарование. Так было с Эмилем Рубе и со знаменитым композитором Рихардом Вагнером, с певцом Нахбауэром и актрисой Дан-Гаусман, — всякий раз следовали пылкие уверения в дружбе, богатые подарки, сентиментальные письма... и скорый разрыв.

Литературные пристрастия короля, как в зеркале, отражали его общие взгляды на жизнь и людей. Кто мог быть ближе душе баварского затворника, чем благородные и гордые романтические герои?!

Особенно любил король драму Виктора Гюго «Марион Делорм». Его волновала в ней не судьба красавицы-куртизанки, очищенной высоким чувством любви, не картина нравов эпохи Ришелье и уж, конечно, не протест против тирании. Дидье, возлюбленный Марион, человек сильный, смелый, великодушный, мечтатель и идеалист, мрачно взирающий на мир с высот своего духовного совершенства, — вот кто был любимым героем Людвига. Дружба Дидье с маркизом Саверни казалась ему идеалом человеческих отношений — еще в большей степени, чем дружба Ореста с Пиладом или Карлоса с маркизом Позой.

Не удивительно, что, узнав о появлении в театре нового молодого героя, король немедленно распорядился сыграть на ближайшем «интимном» спектакле (так назывались закрытые представления для одного короля) «Марион Делорм». Кайнц, разумеется, играл Дидье.

Стоя на ярко освещенной сцене, закутанный в черный плащ, актер старался украдкой разглядеть зал. Оттуда не доносилось ни звука. В темноте нельзя было различить фигуру единственного зрителя, замершего в огромном кресле, нельзя было почувствовать, следит ли он за действием или погружен в дремоту. Впервые Кайнц испытал странное и неприятное чувство, словно каждое его слово проваливается в пустоту, а в гигантском черном провале зала нет ничего живого. Играть было трудно: он привык к живой реакции публики, ему не хватало обычного ощущения заполненности театра, поэтому он начал нервничать.

Если бы артисту удалось разглядеть короля, он, очевидно, стал бы спокойнее. Не шевелясь, судорожно стиснув ручки кресла, боясь упустить хоть слово, Людвиг не сводил широко раскрытых глаз с Дидье. С первого появления бледного, чуть болезненного юноши, с первых звуков звенящего голоса он забыл обо всем на свете. Идеальный герой его мечтаний стоял перед ним, говорил, двигался, сражался и погибал за честь и любовь! Воспаленная фантазия монарха тотчас наделила актера всеми добродетелями Дидье, — он почувствовал, что должен видеть его снова и снова, как можно больше, как можно чаще.

Прежде всего король дважды пригласил Кайнца на «интимные» спектакли. Молодому человеку было неловко и неуютно: он сидел один-одинешенек в большой ложе, расположенной непосредственно под королевской, — кроме него и Людвига в зале никого не было. Впрочем, перед светлые очи монарха его еще не допустили, — общения между ложами не было. Перед началом молчаливый слуга вручил смущенному королевскому гостю бинокль и любезную записку от Людвига, — весь остальной вечер Кайнц был предоставлен самому себе.

Так началось удивительное знакомство властителя и артиста. Продолжением его были письма. В них король не жалел восторженных слов, чтобы выразить свое впечатление от игры Кайнца. «Вечера 30 апреля, 4 и 10 мая золотыми буквами запечатлены в моей памяти», — восклицает он в одном из своих посланий. «Сегодня исполняется восемь дней, — читаем мы в другом, — с тех пор, как я был очарован Вашей пленительной игрой, с тех пор, как звук Вашего голоса проник в мое сердце, а из моей души все

еще не может исчезнуть могучее, глубокое впечатление». И вновь восторги, восхваления, уверения в дружбе и снова восторги...

Письма оказались прелюдией к личной встрече, организованной Людвигом так, чтобы ее романтическая эффектность поразила Кайнца. Король распорядился доставить актера в горный замок Линдерхоф и принял его в роскошно убранной пещере, напоминавшей грот Венеры из старинных легенд. В центре мерцало подземное озеро, в котором плавали два белых лебедя; в озеро, тихо журча, спадали потоки небольшого водопада. В глубине площадки высилось сооружение из серебра в форме огромной раковины, а внутри его был накрыт к ужину на две персоны изящный столик на коралловых ножках. Во время ужина освещение несколько раз менялось, озеро и водопад казались фантастическими в перебивках красок, и Кайнец не мог отделаться от ощущения, что попал в мир детских сказок. Наедине с королем он чувствовал себя вначале скованно, и Людвиг, заметив это, искусно разыгрывал роль гостеприимного хозяина, потчует гостя самыми изысканными блюдами и стараясь вовлечь его в непринужденную беседу.

После ужина король и артист долго прогуливались взад и вперед. Людвиг дружески опирался на руку Кайнца, и со стороны могло показаться, будто два старых друга, встретившись после долгой разлуки, наслаждаются неторопливой беседой. Затем король повел гостя осматривать замок, с наивным самодовольством хвастаясь убранством его покоев.

Предполагалось, что актер проведет в Линдерхофе три дня. Но настал четвертый день, затем пятый, шестой, пошла вторая неделя, а король и не думал отпускать его. Подвижной, свободный ум Кайнца, свежесть и оригинальность его суждений об искусстве, фанатическая преданность театру и бесконечная любовь к классикам, чуть грубоватый венский юмор — все это очаровало Людвига, отвыкшего в своем уединении от веселых и остроумных собеседников. Придворные удивлялись: их властитель, обычно замкнутый и угрюмый, подобрел и даже стал временами улыбаться. Он возил актера по окрестностям: ему нравилась непосредственность, с которой тот восхищался сменяющимися друг друга горными пейзажами. Король показал своему гостю скамейку, где Вагнер впервые познакомил его с набросками «Парсифаля», домик Гундинга из «Валькирии» и немало иных удивительных мест. Целыми часами собеседники вели разговоры об искусстве, и Кайнец, не испуганный в тонкостях придворного этикета, позволял себе даже вступать в спор с Людвигом.

У монарха были свои взгляды на актерское творчество. Обычно он отождествлял исполнителя с изображаемым героем, приписывая ему положительные или отрицательные качества воплощаемого персонажа. Кайнц рискнул возразить: «Мы, актеры, думаем иначе,— осторожно заметил он; — я не считаю себя злодеем, но очень хотел бы сыграть Франца Моора». «Что вы, что вы! — в ужасе замахал руками король. — Нет, нет, вы не должны этого делать никогда! Вы никогда не должны играть такого отвратительного человека. Обещайте мне это, сейчас же, здесь!» Артисту осталось лишь смеясь перевести разговор на другую тему (Франца Моора он вскоре блестяще сыграл, и до конца жизни эта роль была в числе его самых любимых).

Хотя король выказывал своему гостю все большее расположение, чуткий по природе Кайнц с первого же свидания почувствовал, что любое неосторожное слово, недостаточно почтительный жест, взгляд, улыбка могут вызвать у любезного и благожелательного хозяина взрыв ярости. Вскоре он в этом удостоверился. Как-то в разговоре Людвиг с досадой отозвался о своем придворном секретариате, только что отсоветовавшем ему какую-то увеселительную поездку. Кайнц беспечно заметил: «Но ведь Ваше Величество король и хозяин». Он коснулся большого места: король давно уже не чувствовал себя полновластным хозяином в Баварии. Но Людвигу не хотелось показывать вида, что слова собеседника задели его. «Разумеется,— меланхолично ответил он,— но быть королем не всегда так хорошо, как кажется». И тут Кайнц допустил явную неосторожность. «Ну, этому легко помочь,— шутливо бросил он.— Стоит лишь отказаться от короны и скипетра». Увидев, как мгновенно изменилось лицо Людвига, он тут же пожалел о своих словах, но было уже поздно: король молча встал, молча и презрительно сверху вниз посмотрел на собеседника и, повернувшись к нему спиной, удалился, не сказав ни слова. Ни тот, ни другой не забыли об этом инциденте, хотя Людвиг, по мнению придворных, проявил чудеса самообладания, скрыв свой гнев и даже не изменив в последующие дни приветливого отношения к гостю. Но тот теперь все время был начеку, он обдумывал каждое слово, каждую фразу,— от недавней непринужденности не осталось и следа.

Об одиннадцатидневном пребывании в Линдерхофе у Кайнца остались смешанные ощущения: конечно, внимание короля льстило, но постоянное напряжение (как бы не сказать или не сделать чего-нибудь неподобающего) нервировало и раздражало. С облегчением очутился он снова дома. Особенно уютной

показалась ему после мрачного горного замка маленькая мюнхенская квартирка, особенно вкусными привычные кушанья, приготовленные матерью и совсем непохожие на изысканные яства королевского стола.

Расставшись со своим гостем, король ощутил к нему новый приступ симпатии,— приливы и отливы чувств у монарха были совершенно необъяснимы не только для окружающих, но и для него самого. Одно за другим приходили в Мюнхен королевские послания: Людвиг писал, что дни дружеского общения останутся для него чудесным сном, спрашивал, не обижают ли его юного друга в театре, не устал ли он и не нуждается ли в отдыхе. В конце июня в очередном письме король предложил совершить совместную поездку в Швейцарию. Соблазн был слишком велик — Кайнц давно мечтал побывать в Швейцарии, побродить по горным тропам, увидеть места, воспетые Шиллером в «Вильгельме Телле». Он согласился.

Как обычно, Людвиг путешествовал инкогнито, и, как обычно, это инкогнито ни для кого не было тайной. По приказу короля полиция заготовила два заграничных паспорта: один на имя маркиза Саверни, другой на имя Дидье — очевидно, романтическая драма Гюго не выходила у монарха из головы. Мнимый маркиз путешествовал более чем скромно, почти в одиночестве, если, конечно, не считать шести придворных чиновников, трех камердинеров и двух поваров.

Говорят, что человека легче всего узнать во время совместного путешествия. В справедливости этих слов Кайнц вполне убедился. Нельзя сказать, что Людвиг резко изменился; просто им приходилось быть почти все время вместе, и король не смог сдерживать себя, как в Линдерхофе. Он по-прежнему был любезен и приветлив, но все его поведение не оставляло сомнений, что в Дидье он видит лишь забавника, обязанного увеселять его величество тогда и так, как величеству будет угодно. Пожалуй, никогда, за всю жизнь, самолюбие артиста не страдало так, как во время этого злосчастного путешествия. Начать с того, что король потребовал, чтобы Кайнц пешком проделал путь своего героя Мельхтала по горным лесам,— и тому пришлось по многу часов подряд карабкаться под дождем по узким, опасным тропинкам, проклиная все на свете, в то время как Людвиг безмятежно ожидал его в удобном экипаже по ту сторону перевала. «Ну как?» — добродушно встретил он измученного путника. На этот раз у Кайнца не было ни настроения, ни желания соблюдать этикет. «Отвратительно!» — буркнул он, не в силах изобразить на лице

подобие улыбки. Людвиг удивленно пожал плечами, — ну и странный народ эти артисты! — но вслух ничего не сказал.

Вскоре Кайнцу пришлось столкнуться с новой прихотью вельможи. Людвиг любил бодрствовать по ночам, — и во время путешествия он не мог отказать себе в редком удовольствии: проводить ночи на горе Рютли, слушая вдохновенный голос артиста, декламирующего монологи из «Вильгельма Телля». Монарху это настолько нравилось, что такие «литературные концерты» на вольном воздухе он заставлял Кайнца повторять каждую ночь. При этом ему даже не приходило в голову, что тому они могут не нравиться. Между тем актер привык к определенному жизненному ритму, и регулярные ночные бдения были ему невыносимы, тем более что совершенно не оставалось времени на отдых. «Я бы все мог вынести, — вспоминал он впоследствии об этих днях, — лишь бы король оставил мне сон». Кайнец долго сдерживал себя, но в конце концов чаша терпения переполнилась. Он вообще терпеть не мог повторять одно и то же — позднее частые повторения даже самых любимых пьес всегда вызывали его недовольство, — а здесь приходилось каждую ночь исполнять королевский каприз, вопреки желанию, настроению, самочувствию. Что же, в конце концов, артист он или комедиант, обязанный кривляться за подачку? И однажды в ответ на настойчивую просьбу короля, высказанную, как обычно, не терпящим возражений тоном, он вспылил и резко заявил, что устал, не в настроении и читать не будет. Разорвись в тот миг на поляне бомба, она не произвела бы на Людвига большего впечатления. Он некоторое время ошолбенело смотрел на своего спутника, не в силах понять, как это его придворный актер, им отмеченный и обласканный, смеет выказывать открытое неповиновение. Стоявший здесь же придворный ожидал, что сейчас последует привычный взрыв слепой ярости и дерзкому не поздоровится. Но король сдержался. Он молча повернулся и, бросив на ходу придворному: «Пусть отдохнет» — начал спускаться с горы. У Кайнца в тот миг было единственное желание — спать, спать, спать! Несколько часов он проспал мертвым сном здесь же, на поляне, затем вернулся на виллу, где путешественники остановились, и вновь не смог противиться усталости. Когда он проснулся, уже приближался вечер. В окно открывался чудесный вид на озеро — от пристани только что отошел королевский пароход. Мелькнула мысль, неужели его просто забыли, как ненужную вещь? Он отогнал ее, не может быть, это какое-то недоразумение, ведь король был все время так приветлив, разве способен он так мелочно мстить за естественную вспышку смертельно усталого

человека?! Однако часы шли, никто не приходил, и Кайнц понял — он оставлен нарочно, это ответ Людвига на ночную сцену. Пришлось добираться самостоятельно, поездом, до очередного пункта поездки — Люцерна. Правда, когда он появился перед королем, тот сделал вид, что ничего не произошло, но тень Рютли уже не могла исчезнуть — Людвиг никогда и никому не простил бы покушения на королевский авторитет.

В Мюнхен путешественники вернулись, явно недовольные друг другом, а через несколько дней в театре распространился слух: монарх заявил, что не желает больше слышать имени Кайнца и что о возобновлении контракта с ним не может быть и речи. Парфель и Поссарт решили, что речь идет об очередной причуде: стоит Людвигу еще раз увидеть своего недавнего любимца на сцене, и он вновь будет покорен. Подготовив для очередного интимного спектакля пьесу В. Гюго «Бургграфы», они поручили центральную роль Кайнцу. Но как только Людвиг взял в руки программу и увидел знакомое имя, он приказал немедленно отменить представление и разразился угрозами в адрес дирекции, — опала артиста стала явной.

Короткая история дружбы с королем потребовала от Кайнца слишком много душевных сил, чтобы легко забыть о ней. Он убедился, как ложно и унизительно положение даже самого высокопоставленного придворного актера, как велика подчас пропасть между высоким общественным положением человека и мелочной суетностью его характера. Сидя вечерами с друзьями в своей квартирке, он вспоминал ночные бдения на Рютли как дурной сон. Тем дороже стал ему теперь поэтический мир художественных образов, тем сильнее ощущал он, как чудесна его профессия, позволяющая освободиться от всех житейских невзгод и неурядиц и почувствовать себя творцом и созидателем. «Какое высокое, чудесное, невыразимо сладостное чувство, — говорил он одному из друзей, — всей душой отдаться духу поэзии, переживать все, что чувствовал поэт, — безграничную радость и глубочайшее горе, дикий восторг и бушующее отчаяние, пламенную любовь и кипящую ненависть...». Яснее, чем когда-либо, понял он в эти дни, что лишь в своем призвании, в артистической жизни может обрести твердую нравственную опору.

Общение с Людвигом не могло не сказаться и в творчестве артиста. Черты баварского правителя безошибочно узнавались в образах нервных и слабовольных монархов, воплощенных позднее Кайнцем. Таковы были Карл VII в «Орлеанской деве» Шиллера и особенно Ричард II в одноименной трагедии Шекспира.

Стены венского Бургтеатра украшены портретами его лучших мастеров. Каждый из них запечатлен в той роли, где особенно отчетливо выявилась его индивидуальность. Очевидно, художник Виктор Краус имел достаточно оснований изобразить Кайнца именно в роли Ричарда II. Быть может, портрет несколько приглажен, приведен в некое соответствие с канонами официальной красоты. Но, взглядевшись внимательно, поражаешься заметному даже в этом официальном портрете выражению лица: оно одновременно и властно и жалко, в нем ощущается нечто хитрое, коварное и в то же время болезненное, и кажется, что оно способно меняться беспрерывно. Так оно и было: сложные хитросплетения, рожденные умом изворотливым и лживым, не позволяли ему ни секунды оставаться в покое.

Ричард Кайнец, как и Людвиг, хотел казаться величественным и всячески старался скрыть свою слабость, неуверенность, беспомощность перед жизненными проблемами за показной властностью и уверенностью. Однако все время чувствовалось, что нервы его напряжены до предела, — казалось, еще мгновение, они не выдержат, и слепое безумие навсегда поглотит несчастного короля. Тонкие пальцы рук судорожно потирали виски, словно стараясь навести порядок в смешавшихся мыслях; свои приказания правитель произносил недовольным тоном раздраженного больного, досадуя на всех, кто заставляет его решать непосильные задачи. Слушая музыку, Кайнец — Ричард при любом резком звуке зажимал уши руками, как заболевший ребенок. Решительно все и в облике и в поведении монарха не оставляло у зрителей сомнений в его умственной и душевной неполноценности, — нужна была немалая художническая смелость, чтобы показать короля таким ничтожным и таким похожим на баварского Людвиг II!

Понемногу Кайнец стал все чаще задумываться об отъезде из Мюнхена. Случай с королем заставлял его все время помнить, что он, как всякий артист придворного театра, всегда будет рабом любой прихоти властителя. Учиться здесь ему было больше нечему: он воспринял все, что мог, от Поссарта, других же мастеров в труппе не было.

Сам старый Эрнст тоже собирался покинуть баварскую столицу. Уже давно он вел переговоры с несколькими крупными актерами и режиссерами, чтобы совместно, на паях, организовать в Берлине театр нового типа, непохожий ни на императорские, ни на частные сцены, где можно будет показать зрителям все лучшее, что есть в мировой драматургии, и создать единый ансамбль первоклассных сил.



Естественно, задуманный театр нуждался в отличных актерах, — не просто талантливых, но чутких к новому, современных по своей исполнительской манере, чуждых рутине. По мнению Поссарта, его юный коллега вполне отвечал этим требованиям.

Услышав о задуманном начинании, Кайнц загорелся. Он не колебался ни секунды: да, он готов, готов немедленно принять участие в новом деле, это именно то, о чем он мечтал, и если ему окажут доверие, он будет счастлив. Молодой актер даже не слишком интересовался составом акционеров-учредителей, — достаточно, что среди них будет Поссарт, — его бесконечно привлекало само направление нового театра и перспективы, так вдохновенно и красноречиво обрисованные учителем.

С точки зрения житейского благоразумия было довольно рискованно пускаться в неизведанное плавание, — как-никак Кайнц уже завоевал себе определенное имя и довольно устойчивое положение в театральном мире, — но для него просто не существовало вопроса, ехать или не ехать, коль скоро предложение захватило и увлекло его.

Словно чувствуя, что артист собирается покинуть Мюнхен, Людвиг неожиданно стал вновь выказывать ему напоследок знаки внимания, — правда, только заочно. Для очередного интимного представления он назначил трагедию Грильпарцера «Сон — жизнь», которую читал ему Кайнц по дороге из Швейцарии, — и перед спектаклем пространно и высокопарно выражал в очередном письме свое восхищение талантом «молодого друга». Игра актера в роли Рустаана потрясла его. Подверженный мгновенным сменам настроения, король совсем забыл о недавнем решении как можно скорее расстаться с непослушным своевольцем. Наоборот, теперь ему казалось, что видеть несравненного мастера, наслаждаться его высоким искусством — это одна из самых насущных потребностей. Мысленно он представил будущую идиллию: как он, наконец, соизволит дать своему опальному Дидье аудиенцию, как тот упадет на колени и попросит прощения за все дерзости, и как они оба зальются счастливыми слезами. Его мечты прервал слуга — от Кайнца пришло письмо. Людвиг поразился силе собственного предвидения: вот уже и просьба об аудиенции. Он нетерпеливо вскрыл конверт. Письмо было суховато-корректное. Артист благодарил за внимание, — он всегда с теплотой будет вспоминать Мюнхен, придворный театр, публику и, конечно, короля, но теперь обстоятельства вынуждают его с будущего сезона покинуть баварскую столицу. Людвиг побледнел. Второй раз этот дерзкий мальчишка, этот венский выскочка осмеливается посту-

пать по-своему, вопреки его королевской воле и желанию, — какая наглость! Наверно, в этот момент король пожалел, что прошли времена, когда силой можно было заставить непокорного повиноваться. Однако есть ведь иные средства. И театральная дирекция получает приказ — удержать актера любой ценой, не останавливаясь ни перед какими расходами, обещая все, что только может его прельстить.

Кайнц вежливо и спокойно выслушал новые предложения дирекции, — они показались бы фантастическими и более опытному и искушенному человеку, — а затем так же вежливо и спокойно заявил, что, к сожалению, изменить ничего нельзя: его отъезд в Берлин — дело решенное. Так закончился нравственный поединок властителя и художника. Его итог был бесспорен: монарху не удалось согнуть и подчинить себе артиста, он оказался бессильным навязать свою волю, и, в конце концов, в его распоряжении не осталось средств, чтобы предотвратить отъезд Кайнца. Их пути разошлись — и навсегда.

20 сентября 1883 года состоялся прощальный спектакль — «Меннониты» Э. Вильденбруха, в котором Кайнц сыграл роль Рейнгольда. Мюнхенская публика провожала своего лучшего артиста тепло и сердечно, и сам виновник торжества был растроган — как-никак он провел здесь три года, сыграл сорок крупных ролей, участвовал в 230 спектаклях, привык к городу и труппе, приобрел немало хороших знакомых.

Кайнц понимал: прощаясь с Мюнхеном, он расстается со своей артистической юностью. Но смутная печаль прощания заглушалась радостным ощущением чего-то нового, неизведанного. Впереди ждал Берлин.

## НА УЛИЦЕ ШУМАНА

За годы, прошедшие после первого приезда Кайнца в Берлин, город заметно изменился. Улицы, и раньше оживленные, были теперь до отказа запружены каретами, пролетками и конками, тротуары еле вмещали бесконечный человеческий поток, кругом высились строительные леса и сумрачно серели только что освобожденные от них внушительные здания с вывесками банков, акционерных обществ, торговых фирм. Несколько лет назад юному австрийцу даже Лейпциг показался слишком шумным и суетливым, — теперь же, в сравнении с Берлином, и он, и провинциальный Мюнхен вспоминались, как тихие, идиллические уголки. Действительно, немногие годы после объединения Германии преобразили город, и Берлин 80-х годов выглядел вполне по-столичному. Приезд сюда Кайнца, при всей своей видимой необязательности, — возможно, не порекомендуй его столь энергично Поссарт, ему предпочли бы кого-нибудь другого, — был одним из бесчисленных проявлений процесса общего и закономерного. Огромный столичный город притягивал к себе не только обнищавших крестьян и предприимчивых дельцов, — здесь сосредоточивались и лучшие художественные силы из разных уголков Германии и даже из Австрии. «Массы актеров из Вены и старой Австрии тянулись в новый центр искусства и театра — Берлин, — писал немецкий историк Браулих. — Венские театральные традиции, основанные на классическом стиле Бургтеатра и на богатых мимических традициях старовенского народного театра, теперь вливались в литературный, просветительский театр Берлинского общества». И именно здесь, в столице, острее всего ощущался хаос немецкой театральной жизни тех лет.

Еще сравнительно недавно, до конца 60-х годов, господствующее положение в стране занимали придворные и княжеские театры, надежно огражденные монопольными правами от конкуренции. В то время частному лицу или группе лиц было нелегко, — точнее, почти невозможно, — добиться разрешения на открытие театра: полицейский аппарат так активно вмешивался в духовную жизнь общества, что располагал даже правом решать, допустимо ли то или иное театральное начинание, а если да, то какого характера и в каких границах. В Берлине, например, произведение классики могли ставиться лишь на Королевской придворной

сцене, где творения великих драматургов воплощались столь уныло и архаично, что зрителям бывало нелегко выдержать в зале долгий, тягучий вечер.

И вот в 1869 году появился закон о ремеслах, которым, в частности, провозглашалась «свобода частной инициативы для театра», что естественно нанесло смертельный удар по привилегиям придворных и княжеских сцен. Практически этот закон означал, что любой предприимчивый человек, обладавший средствами, мог без большого труда открыть не только ресторан или кабаре, но и театр. Для этого ему было достаточно обратиться в полицию и доказать, что, во-первых, он политически вполне благонадежен, а во-вторых, располагает необходимой суммой для ведения «дела». При этом никого не интересовало, подготовлен ли проситель к руководству театром и имеет ли он вообще отношение к искусству.

Что произошло дальше, легко себе представить. Коль скоро театр фактически объявлен ремеслом, — рассуждали многие, — не попытаться ли поискать счастья во владениях Мельпомены? Чем, в конце концов, отличается это ремесло от всякого другого? Ну, пусть опера нуждается в профессиональных музыкантах и певцах, первый встречный не может спеть Лозэнгринга или Тангейзера, но драма... Помилуйте, сколько честолюбивых юношей и миловидных девушек мечтают о подмостках! Разве так уж трудно выучить роль и грамотно, с выражением продекламировать ее?

В условиях общего ажиотажа после воссоединения страны любые зрелища поглощались жадно и неразборчиво, удивительно ли, что каждый год открывались десятки новых театров? Действительно, если до введения закона о ремеслах их насчитывалось в Германии около 170, — не считая немецких театров в других странах: Швейцарии, Америке, России, — то после принятия закона число это за несколько лет возросло почти до 600. Соответственно увеличилось в три раза — с 5000 до 15000 — и количество актеров. Однако быстрое увеличение количества сцен сопровождалось катастрофическим снижением общего уровня постановок. В огромном большинстве все эти наспех организованные театрики, со случайно набранными труппами, без художественного руководства, имели мало общего с искусством: марбургское «дело», столь хорошо знакомое Кайнцу, отнюдь не относилось к худшим образцам провинциальных сцен 70—80-х годов. Владельцам театров в большинстве случаев не было никакого дела до художественных задач, им надо было привлечь побольше зрителей, как угодно, любой ценой, тут уж не приходилось разбираться в средствах. Классика? Серьезные вещи? Нет, их у нас играть некому, да

к тому же публика этого не любит, ей надо что-нибудь повеселее — оперетки, фарсы, водевили. Если же кто жаждет зрелища печального и возвышенного, — пусть отправляется в Императорский театр, где сможет мирно подремать час-другой! С какой горечью писал на склоне лет Генрих Лаубе: «Эпоха, в которой властвуют деньги, разрушает искусство театра».

Губительно сказывалась на театральной жизни Германии и система гастролерства. Актеры-одиночки, действительно талантливые и не очень одаренные, от Богумила Дависона и Эмиля Девриента до безвестных посредственностей, десятками странствовали по стране, нигде не задерживаясь подолгу; в очередном городке они «отыгрывали» один или несколько спектаклей и спешили дальше, чтобы и в следующем пункте своего маршрута показать местным зрителям две-три своих лучших роли, а затем вновь продолжить турне, — и так из недели в неделю, из месяца в месяц. Где уж тут было задумываться об общем звучании спектакля, о контакте с партнерами, о четком выявлении идеи произведения! Где было думать о расширении репертуара и совершенствовании уже подготовленных ролей, — успеть хотя бы запомнить в лицо коллег.

Постепенно в театральной среде стали все громче звучать голоса людей, обеспокоенных общим упадком драматического искусства в стране. Необходимо, говорили они, противопоставить косности королевской сцены и дурному вкусу частных зрелищ настоящее высокое искусство, надо создать театр образцовый, по-настоящему художественный, который смог бы объединить вокруг себя все лучшие силы.

Эту роль призван был сыграть новый театр, открывшийся 29 сентября 1883 года на улице Шумана в Берлине и названный «Немецким». Сам принцип организации его оказался для Германии необычным: он создавался на средства акционеров-пайщиков, и они же должны были осуществлять общее руководство — по образцу парижского театра Французской Комедии. В число пайщиков входили Адольф Л'Арронж, Эрнст Поссарт, Фридрих Хаазе, Август Ферстер, Зигварт Фридман и Людвиг Барнай. Все это были люди, достаточно известные в театральных кругах. Адольф Л'Арронж, главный инициатор создания театра, пользовался немалой популярностью как преуспевающий драматург, автор многочисленных легких комедий, шедших почти на всех сценах Германии и Австрии. Зигварта Фридмана знали и любили как одного из лучших актеров страны, много лет с равным успехом игравшего героические и характерные роли. Еще более ярким

светилом на театральном небосводе того времени был Людвиг Барнай, — он восхищал почитателей мужественным благородством и пафосом своих героев, а коллег — умом, культурой и несомненным режиссерским талантом. Об Августе Ферстере, Фридрихе Хаазе и Эрнсте Поссарте речь уже шла. Таким образом, сам состав акционеров заставил любителей искусства с повышенным интересом ожидать открытия нового сезона. Для текущего руководства театром его директором избрали Л'Арронжа — как-никак ему принадлежала не только идея «дела», но и главный финансовый вклад в ее осуществление.

У Кайнца состав акционеров едва ли мог вызвать восторг. Л'Арронжа и Фридмана он не знал, имя Хаазе отравило ему в Лейпциге немало часов, воспоминания о Ферстере отнюдь не радовали, Барнай он ценил как актера и режиссера, но был не слишком высокого мнения о его человеческих качествах, и лишь один Поссарт вызывал безоговорочное доверие и уважение. Но первые же репетиции, знакомство с коллегами, репертуарным планом убедили молодого актера, что он был прав, приехав сюда. Больше всего радовало его, что Немецкий театр, в отличие от Мейнингенского, мыслился прежде всего как *актерский*.

Действительно, артистические силы здесь собрались первоклассные. Каковы бы ни были административные способности акционеров, их актерское мастерство (разумеется, за исключением Л'Арронжа) не вызывало сомнений. И все же новый театр не смог бы доказать избалованной столичной публике свое право на существование, если бы в труппе не оказалось молодых героя и героини, достаточно сильных, чтобы взять на себя весь лирико-героический репертуар. По счастью, их удалось найти.

Когда речь зашла о героине, Барнай вспомнил, что в одном из провинциальных городов его внимание привлекла восемнадцатилетняя девушка, Агнес Зорма, отлично игравшая наивных простушек и легкомысленных кокеток. Ее пригласили в Немецкий театр, и после первых же спектаклей стало ясно, что юная провинциалка не только хороша собой, обаятельна, грациозна, но и способна с поразительной правдивостью воплощать самые глубокие человеческие чувства. Последующие годы подтвердили силу ее таланта и масштаб актерского диапазона — она блестяще играла Джульетту, Офелию, Порцию в «Венецианском купце», Минну фон Барнхельм (в одноименной комедии Лессинга), Корделию в «Короле Лире», Дездемону, Кетхен из Гейльбронна (в трагедии Клейста), Регину в «Привидениях» Ибсена и множество других разнохарактерных ролей. Ее героини обычно привлекали мягкой

женственностью, лиричностью, но с не меньшим мастерством создавала она характеры сильные, энергичные, — недаром Ибсен считал ее лучшей исполнительницей роли Норы. Словом, о такой актрисе, как Агнес Зорма, каждый театр мог только мечтать.

Так решился вопрос с молодой героиней Немецкого театра, что же касается героя, то им, конечно, стал Кайнц. Правда, нельзя сказать, что его приглашение было встречено всеми акционерами с восторгом. Смущал не только облик, но и избыток темперамента, какая-то свирепая необузданность в игре, непривычная манера читать стихи. Все же Поссарту, лучше других знавшему актера, удалось переубедить коллег, да и Ферстер, хоть и забыл лейпцигского скандала, продолжал верить в талант и возможности Кайнца. Объективно говоря, основания для сомнений у пайщиков были, ибо кто мог предсказать, что станет в дальнейшем определяющим в искусстве актера — искренность и одухотворенность или преувеличенная напряженность и аффектация? До сих пор в его ролях встречалось и то и другое.

Конечно, мюнхенские годы многое изменили, повседневное общение с Поссартом не могло пройти бесследно, но все же талант Кайнца к началу 80-х годов можно было бы сравнить с драгоценным камнем, шлифовка которого едва началась. Окончательный блеск он получил в Берлине, в Немецком театре.

Правда, признание пришло не сразу. На открытии театра, в «Коварстве и любви», где был занят весь цвет труппы (Барнай играл президента фон Вальтера, Хаазе — фон Кальба, Ферстер — Миллера, известная трагическая актриса тех лет Анна Хавсрленд — леди Мильфорд), Кайнцу поручили центральную роль Фердинанда. Хотя публика приняла его довольно благосклонно, все же успех был куда меньшим, чем ожидал сам актер и руководители театра. Очевидно, страстно-порывистый, открытый в проявлении своих чувств герой показался непривычным, странным. В печатных отзывах преобладали настороженные и даже критические нотки. Говорилось, например, что талант актера слишком «дикий», что он местами форсирует голос, теряющий поэтому силу и красоту на верхних нотах, что мимика его чрезмерно акцентирована. Вот что писал, например, известный критик Отто Брам, впоследствии видный режиссер и руководитель Немецкого театра: «Огненный Кайнц играл Фердинанда. Это актер многих очень ценных данных, но у которого некрасивая мимика портит все. То он вытягивает рот вниз, то закатывает свои красивые глаза вверх, то по его подвижным чертам блуждает совершенно немотивированная улыбка. Актеру следовало бы встать перед

зеркалом, проиграть своего Фердинанда и посмотреть, не станет ли ему через час плохо». Очевидно, частные замечания Брама были справедливы — у него всегда был точный, зоркий глаз, — и все же общая оценка роли страдает односторонностью; ему, поверженцу натурализма, была бесконечно чужда романтическая приподнятость Кайнца, неудивительно, что пламенный Фердинанд оставил его равнодушным. В оценках же большинства других рецензентов сказался традиционный консерватизм старой немецкой театральной критики, ее неприязнь к необычному, отличному от общепринятого. Ведь пройдет совсем немного времени — и многие из рецензентов, которые называли талант актера «диким», будут соперничать между собой в изобретении хвалебных эпитетов по поводу любой его очередной работы. Но пока общий тон отзывов не выходил за пределы выжидательной сдержанности.

Еще менее успешным оказалось второе выступление Кайнца на Берлинской сцене. Его Пилад в «Ифигении в Тавриде» Гете показался слишком невзрачным, жалким, рядом с импозантным Орестом — Барнаем. Правда, Рейнгольд в «Меннонитах» Э. Вильденбруха — роль, знакомая еще по Мюнхену, — был принят теплее, но говорить о завоевании Берлина пока не приходилось.

Зато следующая работа Кайнца в Немецком театре — Дон Карлос в одноименной трагедии Ф. Шиллера — принесла ему полный и безоговорочный триумф, именно с нее началась мировая слава артиста.

Роль Карлоса не считалась благодарной: обычно при постановках трагедии на немецких (и не только на немецких) сценах мужественный и благородный маркиз Поза почти всегда оттеснял несчастного инфанта на задний план. Лучшим Карлосом в Германии долгое время считался Эмиль Девриент (племянник великого трагика Людвиг Девриента), герой которого был картинно красив, в меру страстен и горяч, а главное, очень мягок, лиричен (по мнению людей с развитым художественным вкусом — даже до приторности). Такой нежный Карлос вызывал слезы умиления у чувствительных дам, а на большее в этой роли актеры обычно не рассчитывали, поэтому многие старались, по мере сил и возможностей, подражать Э. Девриенту.

Кайнец пошел по совершенно иному пути. Он играл не слабого любовника, а сильного, умного человека с большим и сложным внутренним миром, готового со всей страстью юности вступить в бой не только за свою любовь, но и за попранную общественную справедливость.



Премьера трагедии Шиллера состоялась 9—10 ноября 1883 года. В виде эксперимента «Дон Карлос» был показан целиком, без купюр, и это потребовало растянуть спектакль на два вечера. Правда, опыт себя не оправдал — уже после двух представлений пришлось вернуться к обычным сокращениям. Однако работа над полным текстом трагедии оказалась для участников, и особенно для исполнителя заглавной роли, очень полезной: она помогла почувствовать объемность образа, проследить все нюансы его развития.

В принце Кайнца было все, что мечтал увидеть Шиллер в своем герое: юность и благородство, порывистость и страстность, мечтательность и искренность. Даже такой холодно-резвый критик, как Отто Брам,— злые языки называли его за обычный прозаико-скептический тон «кислым пивом»,— и тот не мог на этот раз удержаться от восторга. «В лице Кайнца,— писал он,— мы обладаем таким Дон Карлосом, которому должны позавидовать все. . .» Больше всего поразило критика умение актера приблизить классический образ к настоящему времени, выполнить в трагедии требования современного искусства. Испанский инфант оказался столь же знакомым и понятным зрителям, как в свое время принц Гомбургский и Ромео. В отличие от привычных классических героев из далекого мира, где все условно и никак не соприкасается с реальностью, на сцену вышел в историческом костюме живой, умный, обаятельный современный юноша,— что же удивительного, если его страдания стали страданиями зала? Он не играл, не изображал страсть,— он просто жил, с той же естественностью, как любой из зрителей, только иными были накал, температура этой жизни: их определяли гений поэта и гений артиста.

Как принц Гомбургский и Ромео, дон Карлос Кайнца был очень молод. Лишь в юности возможны такой порыв страстей, такая необузданность чувств, без которых нет героев Шиллера. Недаром Кайнц много позднее писал: «Кто хочет играть Шиллера, должен быть оратором, мастером речи, он должен обладать грацией и прежде всего он должен быть юным, юным вплоть до глубокой старости». Карлос Кайнца, одинаково искренний в гневе и в любви, в нежности и в ненависти, казалось, весь был соткан из противоречий, его состояния менялись мгновенно. Роль строилась на характерных для юноши быстрых и бурных переходах: надежда сменялась отчаянием, радость — горем, торжество — безнадёжностью. Как ребенок, тянул он в угол своего друга маркиза Позу, чтобы сообщить ему великую тайну,— и там не шептал, нет, выкрикивал слова признания, словно желая дать в крике исход

своему чувству. Он бежал от Доминго, как провинившийся школьник, в его просьбе другу говорить ему «ты» звучала совсем ребяческая интонация, он был действительно почти подростком, едва вступившим в юность. Но этот мальчуган обретал вдруг подлинно королевское достоинство, — с таким беспредельным презрением, словно глядя на собеседника сверху вниз, говорил он с Альбой, таким ледяным равнодушием веяло от него в сценах с Эболи.

Естественная чистота была главной краской характера Карлоса — Кайнца. Столкновение благородной, светлой души с грязным миром Филиппа и Альбы оборачивалось трагедией. Вот как описывал ее кульминацию — сцену Карлоса у трупа Позы — один из очевидцев спектакля: «Его голос был вначале чуть слышен, он прерывался рыданиями, еле доносясь из сдавленного горла. Когда он увидел короля, его гибкое тело подалось назад, словно сопротивляясь, а руки продолжали судорожно терзать одежду. Голос все нарастал, ярость становилась все более и более дикой. Она заставила принца броситься на грандов с кулаками, она все росла и росла в нем, точно не зная границ, — и в конце концов разражалась бурными горестными криками над трупом друга и почти триумфальным экстазом отчаяния. Ловя воздух, дрожа всем телом, задыхаясь, отвергая всякую попытку поддержать его, он словно находил выход в своем неистовстве, пока, наконец, сотрясаясь от судорожных рыданий, не падал на труп Позы. Мертвым».

Совсем по-новому прозвучал у Кайнца шиллеровский стих: вместо привычной мелодекламации сидящие в зале услышали естественную речь, ставшую удивительно понятной и ясной. Это не была прозаическая речь обыденности, — нет, язык Шиллера не утратил своей поэзии, он лишь приобрел одухотворенную естественность и тем самым еще большее очарование. Казалось, сама человеческая мысль мчится, ищет, ликует, страдает, властно увлекает за собой пораженных слушателей.

В общем хоре похвал и восторгов после премьеры «Дон Карлоса» критические нотки в отдельных отзывах почти не были слышны. Сводились они в основном к тому, что такой необузданный, неистовый инфант был немислим при испанском дворе с его строгим этикетом. Однако актер и не ставил перед собой задачи восстановить с документальной точностью исторический облик Карлоса. Он играл поэтический образ, созданный гением Шиллера, как известно, далеко не идентичный несчастному сыну Филиппа. Можно ли упрекать артиста, что он следовал за поэтом, а не за историей?

Оглушительный успех Карлоса — Кайнца в Берлине на первый взгляд кажется незакономерным и необъяснимым. В самом деле, та же роль игралась несколько лет назад в Лейпциге и Мюнхене, и хотя встречена была довольно тепло, но никакого энтузиазма и тем более восторга не вызвала. Конечно, мастерство актера за эти годы стало более уверенным, зрелым, но мог ли за короткое время уже раз созданный сценический образ измениться настолько, чтобы потрясти издавшую виды берлинскую публику?!

Очевидно, дело не только в возросшем исполнительском умении и в большей отточенности таланта, хотя и то и другое не подлежит сомнению. Не в меньшей степени сказались иные факторы: изменились время и аудитория. Духовная атмосфера Берлина 1883 года разительно отличалась от Лейпцига и Мюнхена конца 70-х годов. В бисмарковской Германии интеллектуальная жизнь сосредоточивалась прежде всего в столице, и именно там проявлялись очевиднее всего, с каждым годом все резче, ее социальные контрасты. Нигде не торжествовал так нагло воинствующий национализм, не резал слух рев прусских военных фанфар. Но и нигде не звучал так смело и громко голос протеста против чудовищного социального и духовного гнета, царящего в империи. Лейпцигская, да и в значительной части мюнхенская театральная публика состояла из сытых, благонамеренных, верноподданных обывателей, упоенных победами «великой Германии» и вполне довольных миром, порядком и собой. В Берлине же Немецкий театр, который с самого открытия рассматривался как конкурент и своего рода идеологический антипод уныло-чопорного Королевского театра, привлек в свой зал оппозиционную интеллигенцию, прогрессивно настроенных литераторов, журналистов, людей искусства, студенческую молодежь. Именно такая аудитория восторженно приветствовала Карлоса — Кайнца, чутко уловив современность образа — не только в естественности и простоте актера, не только в умении сочетать шиллеровский пафос с живыми, бытовыми интонациями, но, главным образом, в его внутренней близости своим мечтам, стремлениям, порывам. Карлос Кайнца был прежде всего бунтарь, не желающий и не способный смириться с тиранией, — вот в чем заключалась его главная притягательная сила. Всей своей сценической жизнью он восставал против рабской покорности, тупого послушания, приспособленчества, — естественно, это находило живейший отклик у тех, кого возмущал дух верноподданничества, охвативший немалую часть общества в Германии Бисмарка.

Дух вольности и протеста, живший не только в Карлосе, но и в других героях Кайнца, сделал актера особенно популярным среди молодежи, прежде всего студентов, для которых он стал подлинным кумиром. Каждая его новая роль вызывала бурные студенческие споры, каждая деталь исполнения анализировалась тщательно, обстоятельно, с дотошностью, которой могли бы позавидовать самые придирчивые рецензенты.

Любимцем молодежи Кайнц оставался всегда; казалось, в нем скрыт невиданной силы магнит: к нему тянулись и восторженные гимназистки, и хмурые юноши, полные духа сомнения и отрицания. В его страстной одержимости они видели олицетворение мятежного порыва к свободе — герои артиста рождали желание быть лучше, выше, очиститься от пыли обыденщины и помчаться куда-то далеко, от опостылевшего уюта бюргерских домиков, к свету правды и добра! Конечно, никому не дано было предвидеть, как быстро эти мечтания увянут в трясине благонамеренной добропорядочности. Лишь немногие остались верны идеалам своей юности, не прельстились удобствами смиренной и благопристойной сытости. Сам Кайнц до конца дней сохранил истинные признаки душевной молодости: романтический порыв в неизведанное, неукротимое стремление к добру, требовательную неудовлетворенность своим творчеством.

Популярность Кайнца после «Дон Карлоса» возросла настолько, что стала даже тяготить его. Он не мог появиться на улице без того, чтобы не оказаться немедленно в окружении толпы поклонников и особенно поклонниц, дежуривших на всем небольшом пути между его домом и театром. Поэтому приходилось брать карету, хотя расстояние измерялось всего несколькими кварталами.

Кайнц стал модой Берлина; многие обыватели, никогда не ходившие в театр, сейчас проявляли чудеса хитроумия, чтобы достать билет на «Дон Карлоса», и потом долго рассказывали знакомым о «чудо-артисте». Конечно, в этом ажиотаже было нечто сенсационное, и, разумеется среди публики, не устававшей каждый вечер без конца скандировать имя артиста перед закрытым занавесом, насчитывалось немало людей, пришедших сюда лишь затем, чтобы не отставать от других. Но не капризная и суетная мода принесла славу Кайнцу, а талант и мастерство.

Громкая популярность имела и свою обратную сторону. Ежевечерне артист встречался с залом, уже заранее настроенным на встречу с чудом, — он был обязан играть не просто хорошо, а великолепно, блистательно, вдохновенно, так, как не играл еще

никто; он должен был оправдать свою репутацию; ни один спектакль не мог быть хуже предыдущего, — а кому неизвестно, что куда легче достичь вершины один раз, чем повторять свое достижение снова и снова. Для Кайнца, человека настроения, подтвержденного влиянию минуты, мгновенно загорающегося и столь же легко остывающего, это было особенно трудно. По складу своего характера он не любил повторений, играть много раз одну и ту же роль (даже любимую) постепенно становилось для него тягостным; он начинал чувствовать, как из творца превращается в ремесленника, и чем дальше, тем чаще в его игре случались спады. В такие вечера люди только диву давались: неужели этот заурядный лицедей, с потухшим взором и некрасивым лицом — блистательный Кайнц, король артистов?

Правда, в первые берлинские годы такие спады были редки; они стали заметны позднее; быть может тогда, когда уверенность в прочности зрительских симпатий ослабила какую-то внутреннюю пружину, постоянно заставлявшую его играть с полной отдачей сил.

После Карлоса Кайнц сыграл в Немецком театре за несколько месяцев довольно много ролей, как крупных, так и небольших. В ноябре 1883 года это был Рубен Акоста (самого Уриэля играл Барнай), в декабре Кассио (с Барнаем — Отелло), затем герцог в «Тайном агенте» Хаклендера, Жуан в «Саламейском алькальде» Кальдерона, Клавдио в шекспировской комедии «Много шума из ничего» и, наконец, шут в «Короле Лире». Премьера трагедии — она состоялась 30 декабря 1883 года — принесла ему новый шумный успех. Когда Кайнцу поручили играть шута, он был крайне недоволен и даже отправился с жалобой к Барнау, ставившему спектакль, утверждая, что роль чужда ему и получиться не может.

Режиссер пытался переубедить его, рассказав, каким видится ему образ. По мысли Барная шут — это совсем еще молодой человек, тайно и безнадежно влюбленный в Корделию: такой акцент поможет придать лирическую окраску образу. Замысел показался актеру интересным, но он все еще колебался. Тогда режиссер пошел на тактическую хитрость. «Дорогой Кайнц, — заявил он, — возьмите роль, приходите на репетицию и попробуйте ее сыграть. Нет человека, который смог бы это сделать более совершенно, чем вы. Но я торжественно обещаю вам, что наверняка заберу у вас роль, если вы этого захотите после третьей репетиции». Барнай был хорошим психологом, он знал, что роль увлечет актера и что об отказе не будет речи. Так и получилось.

**И. Кайнц. 1876**

**Ведский Бургтеатр. 70-е гг.  
XIX века**

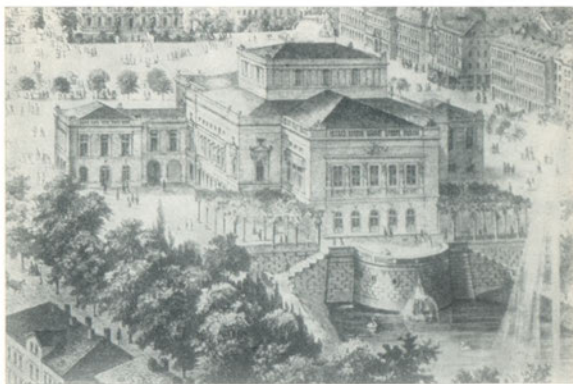




**Г. Лаубе**



**И. Левинский**



**Лейпцигский театр. 70-е гг. XIX века**



Основатели «Немецкого театра»: Л. Барнай, Ф. Хаазе,  
А. Л'Арройж, А. Фёрстер, З. Фридман







**«Немецкий театр» в Берлине.  
80-е гг. XIX века**

**А. Зорма**

**Л. Барнай**

**П. Шленгер**

**О. Брам**

**А. Матковский**





Дон Карлос. «Дон Карлос» Ф. Шиллера

Леон. «Горе лжецу» Ф. Грильпарцера

Ричард II. «Ричард II»  
У. Шекспира

Альфонсо. «Еврейка из Толедо»  
Ф. Грильпарцера





Тейя. «Моритури» Г. Зудермана

Фритцхен. «Моритури» Г. Зудермана

Рустан. «Сон — живнъ» Ф. Грильпарцера

Вот как выглядел Кайнц в роли шута, по словам Елены Рихтер, одной из исследовательниц творчества артиста: «Он молод, но все же выглядит старым; гладкие, светлые волосы обрамляют худое лицо, уже изборожденное морщинами на лбу; усталыми кажутся его тонкие, подвижные губы. Проницательный взгляд выразительных глаз сверкает сквозь мутную дымку. Он некрасив и настолько худ, что кажется, что он получает больше побоев, чем еды. Его походка — это своего рода способ передвигать и поворачивать себя. Так ходит человек, который научился сгибаться и кланяться прежде, чем стал понимать смысл этих поклонов».

Нелепый в своей шутовской красно-зеленой одежде, Кайнц постепенно заставлял зрителей забывать и об унижительной профессии своего героя, и о его виде, такой душевной тонкостью поражающий этот несуразный человечек, такая участливая доброта читалась за его горькими шутками. «То, что мы, сидящие в театре, — писала Елена Рихтер, — все же никогда не сомневаемся в истинной его сущности, — это именно и составляет замечательное качество игры Кайнца, исчерпывающей роль до глубочайших ее тайников».

К числу лучших мест роли принадлежала сцена раздела королевства. Шут не произносил здесь ни слова, но все происходящее отражалось на его лице, точно в зеркале. Когда Лир благосклонно слушал излияния старших дочерей, он насмешливо приподнимал губу и неодобрительно покачивал головой, зато при словах Корделии едва мог сдержать радость и одобрение. Ему было ясно, как безумно решение Лира отказаться от трона, но что мог несчастный шут? Он в ужасе дергал короля за рукав, теребил край его одежды; казалось даже, он готов схватить своего повелителя за руки, только бы предотвратить непоправимое. Изгнание Корделии было для него тяжелейшим личным ударом, но боязнь выдать свою сердечную тайну заставляла его сдерживать себя. Лишь поднятые в отчаянии руки, застывшие в немой молитве, словно заклиная короля отменить свое решение, выдавали здесь чувства шута. Все видя и понимая, тонко и глубоко чувствуя, он вынужден молчать — в этом человеческая трагедия, мастерски раскрытая Кайнцем.

Весна 1884 года принесла Кайнцу тяжелое горе: 18 апреля умерла от рака его мать, пережившая отца на шесть лет. У молодого человека не осталось никого из близких. Правда, довольно многочисленная родня состояла с ним в оживленной переписке, но настоящей теплоты в отношениях не было. Еще после смерти отца возник неприятный имущественный вопрос, показавший ему

родичей далеко не с лучшей стороны. Он не забыл об этом, и потому теперь, когда умерла мать, не сделал попытки сблизиться с кем-нибудь из них. Жить одному в квартире, где все напоминало о покойной, тоже было невозможно, и Кайнц почти сразу же после похорон перебрался в семью своих товарищей по сцене супругов Пепплеров — там прошли самые трудные первые недели после смерти матери. Затем, договорившись со своим коллегой Отто Зоммершторффом, он вместе с ним поселился в одном из частных пансионатов. Жили они дружно — Отто был добрый и покладистый малый. Как и Кайнц, он выступал в первых ролях, но конкуренции между ними не было; быть может потому, что их связывало искреннее взаимное расположение. К тому же Отто сознавал, что его дарованию не сравниться с могучим талантом товарища, а тот безоговорочно признавал внешнее превосходство своего друга — Зоммершторфф воплощал для многих идеал мужской красоты.

Играл Кайнц по-прежнему много и часто, готовя одну роль за другой. За Мельхталем в «Вильгельме Телле» последовал Кларенс в «Ричарде III» Шекспира, за Фиеско в «Заговоре Фиеско» Шиллера — принц в «Эмилии Галотти» Лессинга, за Карлом в «Марии Магдалине» Геббеля — Леандр в «Волнах моря и любви» Грильпарцера.

Памятной осталась и для него, и для публики роль Фиеско. Не потому, что она блистательно удалась, скорее наоборот: Кайнц никак не мог найти верный тон, и в поисках хотя бы внешней характеристики решил прибегнуть к довольно грубому гриму. Его Фиеско с вздыбленными волосами и лихо закрученными усами был настолько непохож на других созданных им героев, что многие зрители даже подумали, что на сцене другой исполнитель. Однако грим не столько помог, сколько помешал актеру, лишив его важного оружия — поразительной по тонкости и многообразию оттенков мимики. Урок пошел впровк — впоследствии он никогда не закрывал лицо плотным слоем грима, и даже тогда, когда необходимо было изменять внешность до неузнаваемости, тщательно следил за тем, чтобы лицо не теряло подвижности.

Куда больший резонанс, чем Фиеско, вызвал Карл Моор в «Разбойниках» Шиллера, впервые сыгранный Кайнцем летом 1885 года, когда Немецкий театр гастролировал в Праге. Первое появление его на сцене насторожило зал, так далек был этот хрупкий, тщедушный юноша от привычного для того времени представления о шиллеровском герое.

Но Кайнц сознательно отказался от всякой «героизации» образа, ему важно было показать, как именно такой Карл, юный мечтатель, похожий на вчерашнего гимназиста, силой духа, энергией, одержимостью заставляет подчиниться себе диких и грубых людей, каждый из которых шутя победил бы его в единоборстве. В этом Карле жил дух поэта — он был человеком эпохи бури и натиска, мятежником, видевшим революцию в романтическом ореоле. Неистовый юнец казался воплощением своей эпохи, не принимая ничего — ни вокруг себя, ни в себе самом.

Пражские, а затем и копенгагенские зрители, преодолев первое удивление при виде столь необычного Карла, затем все же поняли и приняли трактовку артиста. Но когда с Карлом познакомились берлинцы — это произошло гораздо позднее, уже в 1888 году, — они были откровенно разочарованы. Спектакль состоялся в один из тех несчастливых вечеров, когда Кайнц чувствовал себя разбитым, вымотанным и не мог преодолеть апатию, — в такие вечера лучше было не видеть его на сцене. С горечью читая критические отзывы после злополучного представления, он достаточно самокритично написал в дневнике: «Они вовсе не обязаны, даже не имеют права, воспринимать результаты моей работы иными, чем они есть. Почему я иногда *не могу* сыграть роль иначе, чем, например, позавчера Карла, — это не должно заботить критику... Мне не хватает дисциплины и самодисциплины». Он не пытается ни единым словом оправдать себя или, тем более, обвинить в чем-либо критиков, наоборот, их тон кажется ему «вполне порядочным», хотя на деле он в достаточной степени резок. Вот что писал, например, известный театральный обозреватель Юлиус Харт: «Должны ли мы сочувствовать артисту в том, что он так мало владеет настроением и так мало может управлять своим искусством? Бедный артист, которому приходится сочувствовать! Или нам следует пренебрежительно улыбнуться капризам и кокетству примадонны мужского пола?!» Сказано резко и обидно, — по-видимому, критик был сильно раздражен. Но, говоря о «капризах» и «кокетстве», он был неправ. Неровность игры Кайнца, его необъяснимые, казалось бы, спады и провалы, когда великолепно подготовленная, десятки раз сыгранная роль казалась вдруг работой бездарного дилетанта, — все это было проявлением эмоциональной натуры, необычайно легко возбудимой и в то же время зависимой от настроений настолько, что даже мобилизация всей воли не помогала стряхнуть оцепенение в несчастливые вечера. Между тем сила воли не раз заставляла артиста преодолевать свои физические недуги, — известно



немало случаев, когда он выступал совершенно больным. С ранней юности для него стало законом: играть в любом состоянии, лишь бы не срывать спектакль. Когда у Кайнца было воспаление легких, он выходил на сцену с высокой температурой, едва держась на ногах, и даже в последний год жизни, мучимый раковой опухолью, все же находил в себе силы для выступлений. Удивительное, казалось бы, явление: воля человека подчиняла себе больное тело, но не была властна над настроениями. Они господствовали над Кайнцем безраздельно, — когда его как-то спросили о любимой роли, он откровенно ответил: «Это всегда зависит от моего настроения, какую именно роль я предпочитаю».

Может показаться необъяснимым, что Кайнец, великолепный техник, блестящий мастер речи, отработывавший свою роль до мельчайших нюансов еще к премьере, подчас казался лишь жалкой копией самого себя, тогда как многие актеры куда меньшего таланта и мастерства без особого труда умеют подчас скрыть свою внутреннюю пустоту хотя бы от не очень искушенных зрителей. Но все дело в индивидуальности: сила искусства Кайнца заключалась прежде всего в искренности, нервной напряженности, эмоциональном подъеме, интеллектуальной наполненности, которые передавались со сцены в зал и которые нельзя было заменить никакими техническими ухищрениями. Когда он был в ударе, искренность чувства захватывала зрителей, а сила интеллекта заставляла их напряженно следить за полетом мысли героя, размышляя и анализируя вместе с ним. Увы, в плохие вечера полета мысли не было, оставался лишь грамотный актер, довольно равнодушно демонстрирующий свои технические возможности, — не более. Это огорчало, а иногда даже возмущало поклонников. Был случай, когда после «Гамлета», сыгранного кое-как, молодежь была настолько недовольна, что даже собралась у артистического входа — не для того, чтобы, как обычно, приветствовать своего кумира, а с целью прямо противоположной. Хотя этот случай, единственный в жизни Кайнца, сильно подействовал на него, избавившись от периодических неудач он не мог. Зоммершторфф нередко упрекал друга в неровности игры; пожимая плечами, тот отвечал: «Что делать, я не сапожник и не могу всегда шить одинаково».

Впрочем, существовало средство поднять настроение Кайнца в неудачные вечера: его всегда воодушевляло, когда в зале был кто-либо из знакомых или из специалистов, чьим мнением он дорожил. Близкие друзья использовали это. Когда он приходил перед спектаклем угрюмый, раздраженный и, садясь за гримерный

столик, недовольно ворчал: «Сегодня у меня ничего не выйдет», Отто Зоммершторфф, деливший с ним артистическую уборную, тут же сообщал ему доверительно, что по дороге в театр встретил их общего знакомого имя-рек, предвкушавшего удовольствие от игры Кайнца. Средство обычно действовало безотказно. Через много лет, придя как-то с женой, известной актрисой Терезиной Гесснер, на «Потонувший колокол», Зоммершторфф сразу заметил, что его друг не в ударе. В антракте он послал за кулисы записку: «Привет, Пеппи! Мы здесь!» Этого оказалось достаточно: остальные акты были сыграны с редким воодушевлением. Так же поступал в Вене, в последний период жизни Кайнца, очень любивший артиста сотрудник театральной дирекции Розенбаум. В дни, когда премьер был не в настроении, в зале неизменно оказывался то известный литературовед, то специалист по драматургии Шиллера, то профессор риторики, то еще кто-либо, перед кем нельзя ударить в грязь лицом.

Смерть матери оказалась для Кайнца еще более тяжелой утратой, чем потеря отца. Он стал вспыльчивее, раздражительнее и с каждым днем все мучительнее ощущал, что рядом с ним нет по-настоящему близкого человека, способного разделить все тяготы и заботы, которому можно было бы открыться до конца. Правда, Пепшлеры и Зоммершторфф делали все, чтобы как-то помочь ему, отвлечь от тяжелых мыслей, но у них была своя жизнь, свои дела. Кайнцу было плохо. Не в силах сидеть дома, он в то же время не мог выдержать веселья кабачка, тяготился друзьями, искал одиночества и одновременно терзался им. Порою он сидел часами, глядя в одну точку, не произнося ни слова и лишь жадно выкуривая папиросу за папиросой, словно стремясь забыться в табачном дыму. Иногда ему хотелось побродить в одиночестве, но и это плохо удавалось, — обычно его узнавали и на некотором расстоянии формировался своего рода почетный эскорт — группы молодежи, преимущественно гимназисток. Раздраженный, он возвращался домой и за ужином недовольно ворчал на кухарку: «Вот моя мама делала это совсем иначе и гораздо лучше».

Словом, свободные часы были для него самыми тяжелыми, и он обычно с ужасом ждал минуты, когда кончится очередной спектакль. Впервые он почувствовал, как не хватает рядом человека, который заботился бы о нем и сам нуждался в его заботе, которому бы он стал необходим, как необходима ему самому была мать. «Жизнь недостойна, если вести ее только для себя», — услышал как-то от него Зоммершторфф.

В то время в литературных и театральных кругах Берлина много говорили о недавно приехавшей молодой американке Саре Гутцлер. Умная, общительная, острая на язык, привлекательная внешне, с несомненными литературными способностями,— ее маленькие рассказы об Америке пользовались тогда успехом,— она быстро располагала к себе.

Вскоре ее историю знали многие: выданная замуж в пятнадцать лет, она через два года овдовела, затем вновь вступила в брак с преуспевающим американским бизнесменом, довольно скоро разошлась с ним и с двумя детьми уехала из Америки в Германию. Энергия этой женщины изумляла: без средств, с детьми на руках, она шагала по жизни так спокойно и уверенно, что невольно вызывала уважение окружающих.

Кайнц впервые услышал о Саре от Зоммершторффа: как-то, вернувшись домой от знакомых, Отто долго рассказывал о «сумасбродной американке». На следующий день в общей компании еще несколько человек посвятили немало восторженных слов ее уму, энергии, педагогическому такту. Когда через несколько дней у своего знакомого Изидора Ландау Кайнц встретился с молодой женщиной, он уже был подготовлен к тому, чтобы встретить человека незаурядного. Впечатление, произведенное ею, оказалось ошеломляющим. Быть может, артиста привлекло то, что она отнеслась к нему, кумиру берлинских женщин, без особого интереса, говорила с ним спокойно и непринужденно, без тени кокетства, как со всеми другими знакомыми. Возможно, ему показались очень близкими ее мысли о воспитании, об ответственности родителей перед детьми,— они живо напомнили покойную мать. Наконец, он был поражен независимостью ее суждений. К тому же Сара очень понравилась ему внешне; ее нельзя было назвать красавицей, но было нечто на редкость привлекательное в ее мягких, спокойных движениях, чудесных рыжеватых волосах, огромных голубых глазах.

Занятая детьми, молодая американка еще не успела побывать в театрах Берлина, ей не приходилось видеть Кайнца на сцене, и она знала лишь, что он модный местный актер. Чего стоит быстро преходящая мода, было ей известно,— поэтому никакого трепета знакомство со знаменитостью у нее не вызвало. Когда артист заметил в разговоре, что ему предстоит вскоре сыграть труднейшую роль принца Гомбургского, Сара наивно изумилась: «Неужели вы это сможете?» Их собеседница, Анна Хаверланд, сочла удивление бестактным: этой американке следовало бы знать, что речь идет об одном из первых актеров европейской сцены. Однако Кайнца

лишь позабавила простодушная откровенность его новой знакомой. «Как чудесно,— думал он,— встретить интересную собеседницу, нимало не стесненную его обществом, видящую в нем не звезду сцены, а обыкновенного человека. Ни тени жеманства, все просто и естественно, а какое обаяние, остроумие,— нет, решительно, эта женщина как небо от земли отличается от всех, кто окружал его до сих пор!»

Через неделю-другую перемену в Кайнце заметили все. Куда девалась его угрюмость и подавленность последних месяцев,— он постоянно был весел и приветлив, много шутил, смеялся, охотно дурачился, как в счастливые дни юности. Недавний домосед, он теперь почти не заглядывал домой в свободные вечера, постоянно пропадая у Сары. Знавшие его быстро поняли, что речь идет о большем, чем простое увлечение,— он не только не скрывал своего восхищения американкой, а, наоборот, всюду и везде с пылкостью юноши превозносил все новые и новые достоинства, которые открывал в ней.

Однажды, выйдя вечером из дома Сары с одним из друзей, он принялся, как обычно, восторженно расхваливать ее. «Послушайте,— полушутливо заметил его собеседник,— а почему бы вам не жениться на ней?» Кайнец в задумчивости остановился: «Да, действительно. Почему бы мне в самом деле на ней не жениться?» Случайные слова знакомого ускорили решение,— давно приходившая в голову мысль, высказанная другим, показалась совершенно бесспорной. На следующее утро он сделал Саре предложение, а спустя четыре месяца, в июле 1886 года, состоялась свадьба.

Этот брак вызвал много пересудов. Родственники Кайнца и большинство коллег отнеслись к нему скептически, а иные — явно неодобрительно. Считали, что для знаменитого артиста, находящегося в расцвете сил и таланта, союз с женщиной старше его на пять лет, матерью двух детей, воспитанной в совершенно иных условиях и привыкшей к другому кругу, не может быть счастливым и продолжительным. Скептики ошиблись: брак оказался дружным и прочным, его прервала лишь ранняя смерть Сары. Разница в возрасте Кайнца не смущала: она была, на его взгляд, незначительна, жена выглядела куда моложе своих лет, а главное, чувствуя себя старшей, Сара вносила в отношение к мужу много материнского, чего так не хватало ему в последнее время. Наилучшие отношения установились у него с Морисом и Рози, детьми Сары: они обрели в отчине не только второго отца, но и старшего друга, веселого, неистощимого на шутки, всегда готового защитить их от строгих требований матери.

Превратившись из холостяка в главу довольно многочисленной семьи, Кайнц чувствовал себя счастливым: жизнь, еще недавно казавшаяся пустой и бессодержательной, сразу приобрела смысл и значение. Быстро наладился быт. Из пансиона семья перебралась в небольшую уютную квартирку на тихой набережной Шпрее. Опытная и практичная Сара взяла на себя все хозяйственные заботы, — муж охотно подчинялся ей во всем, что касалось домашних дел. Рядом с гостиной для него был оборудован удобный кабинет с библиотекой, где он любил проводить свободные часы. Первые месяцы после женитьбы оказались сравнительно спокойными; новых ролей готовить почти не приходилось, ибо большинство старых спектаклей продолжало (во многом благодаря Кайнцу) приносить полные сборы. Следовательно, дневных репетиций не было, и все время до вечера было в личном распоряжении артиста. Он много читал, еще больше рисовал, целые часы тратил на фотографию, но самым любимым его увлечением была поэзия. Как только выдавалась возможность, он старался уединиться, чтобы в тишине заняться любимым делом. К своим сочинительским опытам артист относился с такой же серьезностью, как к подготовке новых ролей. Увы, поэзия не была стихией Кайнца: неповторимо-самобытный на сцене, он терял индивидуальность, пытаясь заняться драматургией. Ему и самому это было ясно, — и все же он продолжал писать. Быть может, драматургические опыты были своего рода разрядкой, — во всяком случае он не оставлял их до последних месяцев жизни.

Успешнее шло дело с рисованием. Кайнц недурно владел кистью и еще в юности охотно проводил свободные часы у мольберта. Вскоре после женитьбы он нашел себе товарища по увлечению — молодого студента, брата известного актера Немецкого театра Германа Мюллера. Позднее этот студент стал довольно известным художником и родственником Кайнца, женившись на его падчерице Розе.

Попробовал свои силы Кайнц и в педагогике: в 1886 году он начал преподавать актерское мастерство в частной театральной школе Болля. Однако это не принесло ему ни успеха, ни удовлетворения, — по-видимому, для педагогической деятельности у него не хватало терпения, спокойствия, уравновешенности; в его творчестве слишком много значили нервное напряжение, эмоциональная окраска, страстность, интуиция, — то, чему научить невозможно.

Казалось бы, в эти спокойные годы Кайнц мог быть вполне доволен: публика была верна своему любимцу, отношения с това-

рищами и дирекцией не оставляли желать лучшего, в семье царили мир и покой. Но постепенно он начал чувствовать, что выступления в театре не приносят прежней радости, и источником неудовлетворенности стал, как ни странно, огромный успех, или, точнее, его последствия. Естественно, что дирекция старалась как можно чаще ставить спектакли, дававшие аншлаг. Лучшие постановки повторялись больше сотни раз, а число жаждущих увидеть «великого Кайнца» все не уменьшалось. Получался заколдованный круг: успех вызывал повторения, они раздражали актера, но каждый новый спектакль, за исключением пока еще редких срывов, увеличивал число поклонников и этим вызывал новые повторения.

Иногда Кайнца называли «спокойным актером новой формации». Это заблуждение — он был великим тружеником театра, образцом дисциплины, великолепным профессионалом, но никогда, ни в юности, ни в зрелые годы, он не был спокойным. Наоборот, спокойствие — та черта характера, которой он был нацто лишен и в жизни, и на сцене.

Внутренняя жизнь Кайнца всегда, даже в самые счастливые годы, напоминала вулкан: он жил нервами и на нервах, и если не было внешних причин для вспышек гнева и раздражения, то достаточно ему было лишь представить возможность какой-либо неприятности, чтобы выйти из себя. Как-то в разговоре с женой, вообразив на секунду, что ему могут не дать просимого отпуска, он пришел в такую ярость, что, к ужасу пораженной Сары, сломал балюстраду, отделявшую часть гостиной в их квартире.

Хотя Кайнц был уже не мальчик — он приближался к тридцати, — в его характере оставалось много юношески-неуравновешенного. Он мог до смерти расстроиться из-за пустяка, а потом, увлекшись чем-нибудь, мгновенно забыть свои огорчения, да и вообще все окружающее. Его настроения менялись мгновенно: бывали минуты, когда он хвалил то, что обычно было ему ненавистно, и поносил самое дорогое. Ему ничего не стоило принять какое-нибудь важное решение, повинуясь мгновенному импульсу, а потом долго и горько сожалеть о содеянном. Наивный и беспечный, артист был по-детски доверчив с теми, кто сумел у него это доверие завоевать. Зато по отношению к людям, ему безразличным, или, хуже того, неприятным, он был замкнут, холоден, а подчас даже резок и задирист. Иные считали его надменным, — близкие друзья лишь посмеялись бы над этим. Казалось порой, что его настоящее «я» спрятано в каком-то футляре, и нужно тепло дружбы и симпатии, чтобы футляр раскрылся.

Признанный кумир берлинской публики, избалованный потоком похвал, Кайнц был паразитически робок и неуверен в себе, когда встречался с людьми, превосходство которых признавал. Как-то ему удалось пригласить к себе Генрика Ибсена, — радости не было предела! Но когда знаменитый норвежец появился в его квартире, хозяин оробел. Как пай-мальчик сидел он напротив драматурга, краснея, смущаясь, боясь произнести хоть слово, чтобы не показаться неотесанным и грубым невеждой, хотя разговор вертелся вокруг вещей, отлично ему известных. Так велико было его смущение, что он решился обратиться к гостю лишь через посредничество одного из знакомых: «Спросите, пожалуйста, господина Ибсена, что для него первично — характеры или фабула?» Впрочем, людей, перед которыми Кайнц робел, как перед автором «Норы», было очень мало. Его обычное общество составляли актеры, литераторы, художники не столь высокого ранга, и в их среде он чувствовал себя спокойно и непринужденно.

В одном из писем Кайнца довольно подробно изложен его обычный распорядок дня в берлинский период. Вставал он примерно в половине девятого, после завтрака отправлялся на репетицию, а если ее не было, садился за письма, — он отсылал их ежедневно до десятка, — после чего около двух часов учил или повторял очередную роль. Перед обедом он «позволял себе быть немного свободным человеком», т. е. посвящал полчаса-час любимым увлечениям — рисованию и поэзии, а затем совершал небольшую прогулку. В половине четвертого следовал обед, а потом — прием гостей. Время от половины шестого до половины седьмого отводилось на своего рода «мертвый час», а там пора было отправляться в театр. После представления Кайнц возвращался большей частью в окружении знакомых, беседы и споры за ужином затягивались в таких случаях до часу-двух. Несмотря на то, что артист к концу дня очень устал, он не мог отказаться от такого рода ночных бесед, так велика была его потребность в общении.

Близкие и друзья даже в этот благополучный период редко видели Кайнца довольным, слишком легко выводили его из себя мелкие неприятности, неизбежные в театральной жизни, и все же годы после женитьбы он не раз потом вспоминал, как лучшее время жизни.

## Я У ТЕБЯ ИГРАЮ, А ТЫ МЕНЯ КОРМИШЬ

В эти годы дела в Немецком театре шли не так гладко, как этого хотелось бы Кайнцу, его коллегам и, в первую очередь, руководителю дела Л'Арронжу. Уже в первый год существования театра число акционеров уменьшилось. Поссарт даже не приступил к работе, — его не отпустили из Мюнхена, — а после первого сезона выбыл и Барнай. Его уход очень огорчил Кайнца. В письме к своему другу Густаву Коберу он жаловался: «В театре я очень занят и не совсем доволен моим теперешним положением. С Барнаем ушла свежая, работоспособная струя. Золотой век нашего театра в художественном отношении прошел. Мы вступили в серебряный, где все больше значат деньги. Зарабатывать деньги — стало девизом. Жаль! Все это меня огорчает...» Для молодого актера Людвиг Барнай был человеком, которого он считал, наряду с Поссартом, своим наставником; его советам и указаниям он безоговорочно доверял и очень ценил его как режиссера. Это не помешало Кайнцу, еще в период первого знакомства, заметить человеческие слабости и недостатки Барная: тщеславие, любовь к саморекламе, эгоистичность. В письмах к родным из Лейпцига он посмеивался над «безгранично тщеславным и смехотворно заносчивым виртуозом», но отдавал должное его дарованию и мастерству. Ни тогда, ни теперь, в Берлине, он, разумеется, не мог предполагать, какую зловещую роль сыграет в его жизни этот «заносчивый виртуоз».

Барнай быстро разочаровался в Немецком театре, он слишком любил успех и славу, чтобы удовлетвориться ролью лишь одного из равных. Ему необходимо было чувствовать себя единственным кумиром толпы, он не хотел ни с кем делить ее поклонение. Гастрольная привычка видеть свое имя, начертанное на афишах огромными буквами, вошла в плоть и кровь, — и уже через несколько месяцев он твердо решил, что первый его сезон в Немецком театре будет последним. Но жизнь гастролера тоже не удовлетворяла его честолюбия. Он был настоящим художником сцены и понимал, что кое-как подготовленные спектакли со случайными партнерами, наспех подобранными декорациями мешают, в конечном итоге, и его личному успеху. Постепенно Барнай все прочнее утверждался в мысли создать собственный театр, где бы он был единоличным и полновластным хозяином. Денег хватало, энергия



была через край, предприимчивости и деловой хватке мог бы позавидовать любой антрепренер, оставалось найти актеров. Не каких-нибудь заурядных,— нет, обязательно молодых и талантливых, способных вместе с ним, Барнаем, создать славу новой сцене. Первым, о ком он подумал, был, разумеется, молодой герой Немецкого театра.

Вернувшись в Берлин после нескольких месяцев гастролей, Барнай сразу же поспешил к Кайнцу, чтобы посвятить его в свои планы. Коллеги сидели в уютном кабинете, только что окончился обед, их жены ушли в гостиную, ничто не мешало откровенной беседе. Людвиг говорил долго, со всем присущим ему пафосом, не жалея красок, чтобы представить проект в самом выгодном свете. Разумеется, он ни словом не обмолвился, что хочет создать театр под своим единоличным руководством. Наоборот, сами актеры будут управлять делом,— горячо убеждал он собеседника,— самые опытные и талантливые из них, и, конечно, Кайнц в их числе, образуют нечто вроде совета при директоре — Барнае,— и без них не будет решаться ни один мало-мальски важный вопрос. Это будет идеальный театр, настоящий храм искусства, в самом высоком и полном смысле этого слова. Именно там удастся воплотить в жизнь все, что не удалось Немеckому театру. В этом храме будет царить дух абсолютной художественной правды, там не придется повторять сотни раз одну и ту же вещь в погоне за кассовым успехом, и первоклассный репертуар, исполняемый лучшими актерами под руководством опытных режиссеров, завоеует новому начинанию такую славу, какой не добивался еще ни один театр Европы.

Барнай воодушевился, переливы его бархатного голоса то наполняли всю комнату, то переходили почти в шепот, он был так обаятелен, так бескорыстно-дружелюбен, такую приязнь излучало всего его существо, что даже человек, куда менее доверчивый, чем Кайнц, мог бы принять его посулы за чистую монету. Тот же слушал, боясь проронить хоть слово. Ведь именно о таком театре он грезил, когда в Мюнхене жадно слушал Поссарта,— и вот мечта становится явью, чего же еще раздумывать, разумеется, его место там, рядом с Барнаем, среди пионеров нового дела!

Кайнц поверил в обещания своего старшего товарища сразу и безоговорочно, как маленький мальчик, которому пообещали невиданную игрушку, умело расхвалив ее. Он восхищался Барнаем: отказаться от гастролей, приносящих огромный доход, поставить на карту все свое состояние во имя преданности искусству,— на это может решиться лишь большой, благородный человек! Ко-

нечно, долг Кайнца — разделить с ним все тяготы и опасности, а не оставаться у Л'Арронжа! Словно стараясь убедить себя, что желание оправданно, он несколько раз повторял в эти дни, — и в беседах, и в письмах, и в дневнике, — что именно не удовлетворяет его в Немецком театре. «Я становлюсь говорильной машиной, — с горечью констатирует он. — Мне нужен кто-либо, кто обладал бы надо мной достаточной властью, чтобы регулировать мое художественное развитие. У меня перед глазами нет настоящей цели, она должна быть мне показана».

27 мая 1887 года, за два с половиной года до истечения срока договора с Л'Арронжем, Кайнц подписал контракт с Барнаем. Сколько раз впоследствии он вспоминал этот весенний день как один из самых несчастных в жизни! Цепь, которой хитрый Людвиг хотел привязать к себе нужного ему актера, была обильно позолочена: годовой гонорар по контракту составлял 22 тысячи марок, против 18 тысяч в Немецком театре. Мало того, в течение четырех лет (срок договора) эта сумма должна была каждый год возрастать на тысячу марок, достигнув к концу 25 тысяч. Впрочем, Кайнц был так увлечен самой идеей Барная и так слепо верил ему, что подписал контракт, почти не глядя. «Я играю у тебя, — весело говорил он другу, — а ты меня кормишь».

Репертуар Кайнца тем временем пополнился несколькими новыми ролями. Вслед за Малькольмом в «Макбете» он сыграл в 1887 году Бомарше в гетевском «Клавиго», показав себя, по словам одного из критиков, «мастером слова и немой страсти». Затем последовали римлянин Кальпурниус Пизо в исторической драме Хейзе «Свадьба на Аветине» и Валентин в «Фаусте» Гете. Наконец, в октябре он сыграл роль, которая на многие годы стала одной из самых любимых — Эрнесто в пьесе испанского драматурга Эчегарая (переработанной для немецкой сцены П. Линдау) «Галеотто». Эту роль артист полусушутя называл своим счастливым талисманом и почти неизменно включал в репертуар гастрольных поездок и выступлений. Суть пьесы в том, что молодой поэт Эрнесто волею обстоятельств сам попадает в положение героя драмы, которую хотел написать. Он живет в доме старого Магнуэля, заменившего ему отца, а жена Магнуэля Юлия молода: этого достаточно, чтобы поползли грязные сплетни о ней и Эрнесто. Магнуэль сначала не верит им, но цепь случайных совпадений рождает подозрение, а затем и уверенность: жена неверна. Смертельно раненный на дуэли с одним из распространителей слухов, старик умирает, проклиная Эрнесто и Юлию, а родные Магнуэля изгоняют их. В борьбе за свое честное имя крепнет

симпатия молодых людей друг к другу. «Пойдем, Юлия,— говорит в заключение Эрнесто,— мы изгнанные, мы отверженные, и этот приговор соединил нас...» Обращаясь к родственникам Магнуэля, он восклицает: «Теперь мы такие, какими вы хотели, чтобы мы были!»

В образе Эрнесто Кайнц подчеркивал одухотворенность, артистичность поэта, его экзальтированность, погруженность в мир грез — все, что было так близко ему самому.

Вершиной роли стал последний акт, когда Эрнесто гневно обличает человеческую подлость и глупость. Здесь артист мог дать волю своему темпераменту,— зал слушал его монологи, затаив дыхание, а когда молодой поэт с абсолютной, совершенно непоколебимой убежденностью восклицал: «Весь мир лжет, а я говорю правду»,— казалось непостижимым, как могут гонители не почувствовать, что слова, произнесенные с такой искренностью, не могут быть лживыми.

В творческой биографии актера Эрнесто занял место среди ролей, подготовивших один из лучших образов зрелого Кайнца — Торквато Тассо в одноименной трагедии Гете.

В 80-е годы Кайнц сыграл в Немецком театре десятки ролей в произведениях многих авторов. Но для него самого этот период определялся прежде всего именами двух драматургов — Шиллера и Грильпарцера. Он был счастлив, что, наряду с Фердинандом, Карлосом, Фиеско, Карлом Моором, смог сыграть перед берлинцами героев своего великого земляка — Леандра («Волны моря и любви»), Альфонсо («Еврейка из Толедо»), Леона («Горе лжецу»), тем более что популярность Грильпарцера в Германии, по мнению актера, далеко не соответствовала его значению.

Когда Кайнц узнал, что Немецкий театр собирается показать одну из самых «трудных» пьес драматурга — «Еврейку из Толедо», радости его не было предела. Он знал, что в свое время эта трагедия, найденная уже после смерти поэта среди его бумаг, потерпела жестокий провал в венском Бургтеатре, хотя в главной женской роли Ракели выступала Шарлотта Вольтер.

Кайнц считал, что его долг — реабилитировать в глазах зрителей трагедию. У него не было сомнений, что причина провала в Вене — исключительно в неудачном воплощении произведения. Он сразу понял, например, что Вольтер нельзя было поручать роль Ракели,— в этой трагической актрисе, крупной, сильной, страстной, не было решительно ничего от кокетливой и наивной еврейской девушки, вскружившей голову слабому, увлекающемуся королю и павшей жертвой своей любви.

Но дело было не только в Вольтер. Бургтеатр — и в этом, по мнению Кайнца, была его кардинальная ошибка — прочел «Еврейку из Толедо» как трагедию несчастной девушки, принесенной в жертву чуждым ей политическим и государственным интересам. Грильпарцер же создал произведение о короле Альфонсо, человеке сильном и слабом одновременно, разум и воля которого — в жестоком конфликте с чувством (или, точнее сказать, с чувственностью).

Готовя роль, Кайнц провел подлинно аналитическую работу над текстом трагедии, долго изучал эпоху, литературные источники. Актер не следовал бездумно и слепо за драматургом. Он считал, что верен его замыслу в главном, этого было достаточно, но кое-что ему хотелось осмыслить по-своему. Известно, например, что в своих черновых набросках Грильпарцер писал о короле: «То, что он говорит, мудро, но это выученная, книжная мудрость». Это не случайные слова: драму своего героя поэт видел прежде всего в столкновении внешне воспринятых догм с живым, реальным чувством. Кайнц же в словах Альфонсо куда сильнее ощущал сознательное начало, и это казалось ему настолько важным, что он дерзнул не согласиться с безгранично почитаемым им драматургом. «Ничто в мире не указывает, — писал он о своем герое, — что его высказывания — лишь повторение чужих взглядов, почерпнутых из опыта учителей. Скорее они выражают его собственное твердое убеждение, его личный, сформировавшийся взгляд на достоинства и пороки людей».

Иными словами, Кайнц был убежден, что Альфонсо переживает если не трагедию, то во всяком случае тяжелую драму, и дорого платит за свое исцеление от пагубной страсти. В самом деле, если все, что говорит король, — а говорит он много разумных, справедливых вещей, — это его собственное искреннее, выстраданное убеждение, то насколько же труднее поступиться им! И как тяжело человеку, бессильному отстоять свои нравственные принципы перед натиском бушующих в нем инстинктов! Значило ли это, что актер реабилитировал своего героя? Ни в коей мере, — он лишь стремился создать образ человека неоднозначного, противоречивого, вина которого хотя бесспорна, но мучительна.

Премьера трагедии у Л'Арронжа состоялась в октябре 1888 года; партнершей Кайнца, как и в большинстве спектаклей Немецкого театра, была Агнес Зорма, наделившая свою Ракель таким очарованием, милым лукавством и искренней непосредственностью, что трудно было не разделить увлечение короля. И все же пальму первенства в спектакле публика и критика почти еди-

подушно отдали Кайнцу. Исполнение им роли Альфонсо называли совершенным, иные считали эту роль самой лучшей во всем его огромном репертуаре. В работе над образом актер обычно старался приблизить его к своей индивидуальности, приспособить к своим внешним и внутренним данным. С Альфонсо это оказалось легко: исполнитель нашел в нем много близкого своей актерской натуре.

Этот кастильский король, как и Дон Карлос, был бесконечно далек от чопорности и скованности испанского двора с его строжайшим этикетом. Он был весь во власти эмоций, ему не хватало рассудительности, чтобы остудить кипящую кровь. Бурный темперамент южанина рвался наружу, что ему было делать рядом с унылой королевой, этим «монстром скучной добродетели»! Его увлечение Ракелью имело в основе чувственность и только чувственность, вчерашний юнец и завтрашний мужчина был слишком молод, чтобы противиться ей, он мог на время потерять голову, ибо его пылкая натура целиком подпадала под власть мгновенных ощущений, но ни на миг не забывал король — Кайнц о пропасти между ним и его возлюбленной.

В первых сценах юный Альфонсо, веселый, приветливый, деликатный, сразу располагал к себе. Когда он лунной ночью проникновенно читал большой монолог, расслабленный, мягкий, полный какой-то кошачьей грации в своем белом плаще, невозможно было представить этого безгранично искреннего, взволнованного юношу властным правителем. Но, как часто бывало, в последующих актах Кайнц давал почувствовать какие-то незнакомые грани характера героя, — и весь образ приобретал совершенно новую, неожиданную окраску.

Почти в каждой роли артиста были главные сцены, в которых, даже если длились они всего мгновения, его гений прорывался с такой силой, что зрители забывали обо всем, а затем долго не могли освободиться от впечатления, вызванного ослепительно яркой вспышкой.

В «Еврейке из Толедо» таких вершин было две. Одна из них — заключительная сцена второго акта, когда король убеждал себя, что должен порвать с Ракелью. Где-то далеко виднелся замок Ретиро, в котором когда-то один из предков монарха жил со своей любовницей-мавританкой. Слова короля звучали, как заученная проповедь, обращенная к самому себе:

Нашим предкам  
Лишь в мужестве мы следовать должны,  
Не принимая заблуждений давних.

«Все это он произносит, — по словам критика Ю. Баба, — с предостерегающе поднятым пальцем, с широко раскрытыми глазами, почти с детски педантичной точностью». Да, конечно, король прав, но ведь главное, чего недоставало обаятельному молодому правителю, сыгранному Кайнцем, — это способности и решимости поступать так, как надо, как правильно, как разумно. «Ретиро — замок тот?» — проповедь внезапно прерывалась, словно в этот миг Альфонсо воочию представил в горном замке себя вместе с Ракелью, — и сразу все, в чем он так старательно себя убеждал, попросту переставало для него существовать. «И вдруг, — читаем мы дальше у Ю. Баба, — это судорожное напряжение воли начинает слабеть, и вдруг вступает в свои права другая воля — «воля крови» и покоряет разум. И вдруг точно дымкой подергивается голос, глаза вперяются куда-то, точно в лунную ночь, тело теряет всю свою напряженность и делается вдруг мягким, податливым».

Не меньшее впечатление производила сцена третьего акта, когда король, полный тяжких сомнений, терзаемый противоречивыми чувствами, молча наблюдал за ревящей Ракелью. Альфонсо — Кайнец смотрел на нее долго, пристально, не отрываясь, и в его тяжелом взгляде были страсть и удивление. Казалось, он недоумевал: неужели вот эта простенькая девочка заставила его, вождя и правителя, забыть весь свет и стать игрушкой в ее руках?! Страсть к этому слабому и беспомощному существу постыдна, и если он не может противостоять ей, то достоин лишь презрения. Горькая усмешка кривила губы короля, словно он мысленно издевался над собой. Вдруг его охватывал порыв страсти, он бросался к Ракели, но тут же останавливался, возмущенный собственной слабостью, и с той же горькой усмешкой брезгливо поводил плечами — «Какое же я ничтожество!», — чтобы еще через секунду забыться в объятиях возлюбленной.

Очень трудно было актеру (как и любому исполнителю роли Альфонсо) играть последний акт, ибо здесь раскрывается та сторона натуры короля, о которой все его предыдущее поведение не позволяло и догадываться, — лишь большому мастеру под силу правдиво передать эту метаморфозу. Что происходит в трагедии? Король узнает, что его приближенные, с участием королевы убили Ракель, чтобы освободить своего правителя от власти «колдовских чар». И безупречный Альфонсо, мудрый, справедливый, искренний в своих чувствах, после первого приступа гнева и отчаяния не только смиряется с происшедшим, но и признает его правомерность: гибель девушки возвращает государству полко-

водца и вождя. Кстати, коллизия не нова: в немецкой драматургии не раз оправдывалась жертва невинного человека во имя высших государственных интересов. Например, в «Агнесе Бернауэр» Ф. Геббеля ситуация близка трагедии Грильпарцера. В этой пьесе, в основе которой — исторический факт, мудрый правитель приказал утопить девушку из простонародья, которую полюбил его сын. Окружающие (в том числе и сам сын) восприняли этот приказ, как действие, в конечном счете разумное и оправданное.

Как же играл Кайнц последний акт? Как всегда, он строжайше следовал *художественной правде*. Когда его Альфонсо с диким криком выбегал из комнаты, где лежал обезображенный труп Ракели, на лице его был не столько ужас, сколько отвращение. Судорожные движения пальцев как будто оттирали приставшую к одежде кровь, королю хотелось прочь от мрака смерти, к свету, людям, жизни, он хотел освободиться от слабости и забыть об ответственности. Что до Ракели, о ней он больше не думал, отвратительное *нечто* в соседней комнате не было его возлюбленной, зачем же горевать о том, чего уже нет?! Именно желание забыть о неприятном и быстрее вернуться к обычной жизни руководило прежде всего Кайнцем — Альфонсо в последнем акте.

Вот здесь уже не оставалось сомнения: актер сурово обвинял короля, ибо Ракель — воплощение жизни и любви — была мертва, а он с трусливой торопливостью гнал прочь не только раскаяние, но даже воспоминание.

Рядом с Альфонсо, Карлосом, Фердинандом веселый поваренок Леон из комедии Грильпарцера «Горе лжецу» мог показаться случайным в репертуаре Кайнца. Но в галерее его образов дерзкий мальчишка чувствовал себя вполне на месте среди воинов, принцев и королей. Волею драматурга ему приходилось совершать чудеса ловкости и изворотливости, чтобы хитростью вызволить пленника из неприятельского замка, ни разу при этом не солгав (таков приказ его господина епископа Шалонского). Актер любил играть Леона, и не только потому, что его создал гений Грильпарцера. Этот мальчуган совсем не был так прост, как могло бы показаться на первый взгляд. Конечно, он не походил на сказочного принца, оказавшегося вдруг в поварском колпаке, — именно так играл в Бургтеатре известный в то время актер Эрнст Гартман, — но Леон Кайнца, вечно вымазанный чем-то, всегда готовый на дерзость, ловкий, верткий, беспечный, неожиданно обнаруживал черты героические: когда он в последнем акте требовал от

бога чуда, это была не детская мольба, а вызов достойного,— мальчик становился мужем. Кайнц потрясал здесь зрителей, а Гартман вызывал лишь приятную, легкую улыбку.

Сценическая судьба комедии Грильпарцера была не слишком счастливой: венская придворная публика ошкарала ее на премьерe, не в силах простить автору, что поваренок, мальчишка-простолюдин, оказывается не только умнее, ловче, находчивее, но и благороднее высокородных господ. Прошло время, драматург умер, и те, кого шокировал демократизм произведения, стали говорить, что лишь трактовка Гартмана верна авторскому замыслу. Но Кайнцу было дорого в комедии именно то, что вызывало презрительную насмешку аристократов; не боясь вызвать гнев партера и белэстажа, он всячески акцентировал социальную принадлежность своего героя: жестикуляция, манера речи, интонации,— все было точно схвачено у венских подростков-подмастерий, отлично знакомых актеру еще с детства. Разумеется, это не всем нравилось. «Когда позднее Кайнц играл своего Леона в грязном кухонном переднике,— вспоминал один из очевидцев,— и делал из него неотесанного паренька... в Вене все еще создавалось впечатление, что этим творится насилие над волей поэта». Но время показало, что именно такой Леон, верный стилю и духу комедии, а не голубой герой Гартмана, обеспечил произведению новую (и долгую) сценическую жизнь!

Тем временем приближался срок открытия Берлинского театра Барная. В конце лета 1888 года начались предварительные репетиции, а 16 сентября нарядная толпа впервые заполнила зрительный зал. Кайнц деятельно участвовал в подготовке к открытию и старался использовать каждую свободную минуту, чтобы помочь новому делу. Приняв все обещания Барная за чистую монету, он искренно считал себя в числе полноправных руководителей театра,— это определяло его энергию, горячность, решительность. Зоркий профессиональный взгляд артиста скоро заметил, что действительность далека от его мечтаний о храме искусства. Силы были неровные, ансамбль отсутствовал, о художественном единстве целого не приходилось и говорить — словом, создавался театр одного-единственного актера — Барная, а все вокруг должно было лишь служить фоном для его виртуозного мастерства.

Вначале Кайнцу казалось, что его старший друг просто не замечает этого, и он со всем усердием увлеченности старался раскрыть ему глаза. Но вдруг, к своему невероятному удивлению, он обнаружил, что добрый Людвиг, товарищ, близкий друг семьи, почти брат, внезапно превратился в надменного и властного



директора, не желающего слушать ничьих советов. Более чем холодно, с абсолютной недвусмысленностью, он дал понять, что сам знает, чего хочет, и никому не позволит вмешиваться в свои дела. Кайнц был ошеломлен, ему казалось, что все это снится, что стоит лишь протереть глаза, и делец исчезнет, снова превратившись в большого художника, умного и чуткого друга. Увы, каждый день приносил доказательства противного: тот, прежний Барнай исчез, умер, уступив место чванливому и властолюбивому театральному вельможе. С глаз Кайнца словно спала розовая пелена, он понял, что его обманули, что храма искусства нет и не будет. Протестовать было бессмысленно: предусмотрительный Барнай тщательно сформулировал договор, в нем не существовало пункта, разрешающего актеру, даже самому первому, вмешиваться в функции директора. Что же, смириться и тратить силы, талант, чтобы удовлетворить тщеславие человека, злоупотребившего его доверием, — нет, этого не будет!

Все познается в сравнении: еще недавно Кайнц жаловался на театр Л'Арронжа, теперь же, рядом с «делом» Барная, он стал казаться образцовым, почти идеальным, и мысль, что по собственной опрометчивости он должен будет расстаться с этим родным для него домом, с каждым днем угнетала его все сильнее. Наконец он не выдержал и в марте 1889 года обратился к Барнаю с официальной просьбой расторгнуть контракт, ибо убедился, что «корни его художественной индивидуальности выросли на почве Немецкого театра, и всякая искусственная пересадка их в совершенно чуждые условия Берлинского театра будет губительна». Однако Барнай был слишком опытным театральным дельцом, чтобы так легко отпустить нужного ему актера, — он наотрез отказал в просьбе. Мало того, когда недавний друг попросил о личной встрече, директор просто-напросто не принял его.

Кайнц был в отчаянии и с ужасом ждал дня, когда ему придется выйти на сцену, в театре, где «все противно его существу». Прямодушный и легко возбудимый, он не был создан для сложной закулисной борьбы, интриги претили ему, и конфликт с Барнаем не только вывел его из душевного равновесия, но и привел к нервному заболеванию. В страхе за мужа Сара тайком от него написала Ферстеру — к этому времени он стал директором венского Бургтеатра, — умоляя во имя здоровья, а может быть и жизни Кайнца, сделать все возможное, чтобы помочь ему уйти от Барная. Быть может, вмешательство Ферстера и возымело бы действие, хотя логичнее предположить обратное, но его дни уже были сочтены: он умер, не успев ничего предпринять.

7 октября 1889 года Кайнцу пришлось впервые выступить в театре Барная в роли Лжедмитрия («Дмитрий» Шиллера). Никогда еще он не выходил на сцену так неохотно. Он выступал в доме врага и на потеху врагу — эта мысль сверлила мозг. Он, знаменитый артист, гордость европейской сцены, оказался не в силах справиться с интригами хитрого дельца, и теперь стоит на подмостках, где все ему чуждо и отвратительно, стоит униженный, морально раздавленный, — было от чего прийти в отчаяние. Кое-как он довел спектакль до конца, с невероятным трудом сыграл «Дмитрия» еще несколько раз, но затем нервы совсем сдали. Лечивший артиста профессор Швенингер прямо заявил его близким — или продолжительный отдых, или психиатрическая больница. Нервное перенапряжение отразилось прежде всего на голосовых связках, Кайнц почти не мог говорить, и ему пришлось просить об отмене очередного спектакля. Барнаю это не понравилось: хотя он замечал, что актер действительно болен, ему казалось, что главное — не в его самочувствии, а в капризном нежелании играть на сцене, где ему все не по душе. Директор решил не идти ни на какие компромиссы, тем более что все спектакли с участием Кайнца были распроданы надолго вперед, а на один из них должен был пожаловать император. Когда артисту сказали об этом, пытаясь заставить его, больного, выйти на сцену, он резонно заметил: «Если я не могу играть для директора, то не могу и для императора». Барнай, которому передали эти слова, поспешил сделать их достоянием газет, чтобы скомпрометировать дерзкого актера перед властями, — это еще больше обострило конфликт бывших друзей.

К январю Кайнцу стало настолько плохо, что он не смог прийти на репетицию. Это совсем взбесило Барная, и он решил поставить строптивца на место, утвердив этим неизбежность своей директорской власти. Он официально обвинил его в нарушении контракта и в тот же день прекратил выплачивать денежное содержание, хотя знал, что болезнь актера удостоверена врачебным свидетельством. Жалобу Барная предстояло разбирать Товариществу немецких сценических деятелей. Когда-то, почти двадцать лет назад, он сам был основателем этой организации, призванной регулировать отношения между артистами и театральными предпринимателями. Мыслилось, что она будет на страже интересов актеров, но в случае с Кайнцем Товарищество оказалось совершенно бессильным защитить его, быть может потому, что основатель и бессменный президент организации представлял в этом конфликте предпринимателей.

Дело приняло очень серьезный оборот: для актера, признанного виновным в нарушении контракта, автоматически закрывались все театры, входившие в так называемый Сценический союз, иными словами, все мало-мальски значительные театры Германии и Австрии. Несколько видных актеров и драматургов, высоко ценивших талант Кайнца, пытались было поговорить с Барнаем, но безуспешно. Он пространно расписывал им свои заслуги в защите актеров, произнес эффектную тираду о гражданском долге, обязательном для обеих сторон, и в заключение заявил, что, к сожалению, ничего сделать не может. Демагогическому искусству его речи мог бы позавидовать сам Марк Антоний, которого с таким блеском изображал Барнай на сцене! В конце концов директор решил все же проявить великодушие и предоставил Кайнцу для лечения трехмесячный отпуск, не забыв при этом добавить — «без сохранения содержания». Конечно, отдых был совершенно необходим измученному актеру, но отпуск без оплаты означал новые долги, а их и так было достаточно.

Газеты посвящали целые столбцы театральному конфликту. Почти все они не скупились на обвинения в адрес Барная, упрекали его в эгоизме и жестокости. Особенно горячо встал на защиту опального артиста Отто Брам в статье «Дело Кайнца», опубликованной в июне 1890 года. Он вступился не только за преследуемого, — его возмущала система, допускавшая такой произвол предпринимателей. «Каждый знает, что над головой артиста повис дамоклов меч, — писал Брам, — но не каждому ясно, какие последствия, практические и моральные, имело бы его осуждение. . . Если третейский суд Сценического союза, который так медлит со своим решением, придет к выводу, что актер нарушил контракт, то для него навсегда закроются все сцены картеля, то есть почти все хорошие сцены Германии и Австрии. Подумайте, — навсегда, на вечное время, артист будет объявлен вне закона, если его обвинитель не проявит милость. Кайнец останется, — если его осуждение состоится, — зависимым от личной приязни господина Барная. За единичный, вменяемый ему в вину проступок он должен будет нести наказание всю жизнь. Это так же безрассудно, как и бесчеловечно. . . Безразлично, насколько виновен Кайнец в отношении господина Барная, — когда проступок и наказание находятся в таком кричащем несоответствии, каждый разумный и справедливый человек должен быть возмущен. Не Кайнца защищаю я здесь и не требую исключительной морали для гениальной личности — система бойкота, вот против чего я восстаю». Брам едко высмеивал доводы театральных дельцов, дрожавших за свои

доходы и готовых поэтому обрушить жесточайшую кару на всякого, чьи действия могли бы поставить под угрозу их кассу. Он называл Кайнца честным несчастливцем, «который с наивной откровенностью пилил связывающую его цепь», подчеркивая, что у актера не было никаких корыстных расчетов. «Более хитрый наверно освободился бы легче,— продолжал Брам,— и господин Барнай мог бы, исходя из собственного богатого опыта, дать совет, как освободиться от неудобных контрактов». Эти почти оскорбительные слова лучше всего говорят, как велико было возмущение критика. Наверно, в спокойном состоянии корректный Брам никогда не написал бы такую язвительную фразу, откровенно напоминая поборнику справедливости, что сам он в бытность актером отнюдь не являл образец безгрешности в части соблюдения договоров. В заключение критик настойчиво советовал Барнаю вернуть Кайнца, «которого ждут бесчисленные задачи, к идеалам искусства, а не сталкивать его в позолоченную нищету гастролерства».

Как ни доказательна была аргументация Брама, его статья возымела не больше действия, чем все другие выступления в защиту преследуемого актера. Самого Барная позиция газет не слишком огорчала, скорее наоборот,— шумиха в печати привлекала внимание к его театру, а всякий скандал — отличная реклама.

Все худшие опасения Брама, к сожалению, оправдались полностью. Не сумев защититься и опровергнуть обвинение в нарушении контракта, Кайнец проиграл дело и был признан виновным; мало того, пришлось еще уплатить неустойку в 12 тысяч марок, после чего его финансовые дела стали совсем плохи. Удивляться такому исходу дела не приходится: в распоряжении Барная были лучшие адвокаты, Сценический союз целиком оказался в его руках, да и сам он был куда хитрее и опытнее своего противника.

Нервы Кайнца совсем сдали, он чувствовал себя разбитым морально и физически. С большим трудом друзьям удалось уговорить его ненадолго уехать на средства, собранные ими, чтобы хоть немного отдохнуть и прийти в себя. Однако по возвращении вновь неумолимо встал вопрос, что делать дальше. О капитуляции не могло быть и речи — одно лишь имя бывшего друга приводило Кайнца в исступление. Надеяться на уступки со стороны противника не приходилось, ибо скандал зашел слишком далеко. Сидеть без работы актер не мог: сознание, что он не может найти применения своим силам и способностям и даже не в состоянии прокормить семью, делало его почти невменяемым.

В эти трудные дни Кайнцу пришлось бы совсем плохо, если бы не Сара. Она умела улыбкой, шуткой, ласковым словом успокоить мужа, приободрить его, внушить надежду, что все будет хорошо. Энергичная, деловитая, с трезвым взглядом на вещи, она была слишком деятельна, чтобы предаваться бесплодному отчаянию. Что ж, рассуждала она, если для ее Йозефа закрыты немецкие и австрийские сцены, надо на время уехать за границу. Длительная гастрольная поездка по Америке, например, была бы отличным выходом из положения. Во-первых, она поправила бы финансовые дела, затем способствовала бы популярности артиста, наконец, его продолжительное отсутствие в Берлине смягчило бы страсти и разрядило обстановку. Через своих братьев в Америке Саре удалось установить связь с директорами театров в Нью-Йорке, Чикаго и других городах Соединенных Штатов и пробудить в них интерес к Кайнцу. Однако подготовка заокеанских гастролей требовала времени, пока же необходимо было найти хоть какое-нибудь артистическое занятие. Таким занятием оказались литературные вечера. Контролируемый Барнаем Сценический союз мог закрыть перед неугодным актером двери театров, но на концертные залы его власть не распространялась.

Нельзя сказать, чтобы до этого Кайнц проявлял особую склонность к деятельности чтеца, но сейчас выбирать не приходилось, и 20 мая он рискнул выступить с самостоятельным литературным вечером в Магдебурге. Попытка оправдала себя и творчески и материально, поэтому ободренный артист решился через два дня выступить в одном из крупнейших залов Берлина — зале Певческой академии.

Концерт вызвал такой ажиотаж, какого театральные Берлин не знал многие годы. У входа в здание теснились люди, которым не посчастливилось достать билет, в зале царил напряженный, приподнятый атмосфера, и когда артист появился на эстраде, вспыхнула овация, какой даже он, привыкший к триумфам, еще не слышал. На этот раз аплодисменты приветствовали не только большого мастера, но и смелого человека, не покорившегося грубому диктату. С каждым исполненным номером овации нарастали, а в конце Кайнц смог покинуть помещение лишь после часа непрерывных рукоплесканий. На улице его ждали толпы людей, экипаж был завален букетами и венками, артиста подвняли на руки и бережно опустили на цветы. «Этакая суматоха из-за какого-то штатского в цилиндре», — проворчал кучер, уверенный, что лишь блестящий генеральский мундир достоин быть объектом людского поклонения. Через десять дней в том же зале состоялся

второй концерт, и все повторилось сначала, разве что наряду с криками «Браво, Кайнц!» отчетливее слышалось: «Пфуй, Барнай!»

С этого времени выступления с литературными концертами стали систематическими, и вскоре Кайнц-чтец завоевал популярность, какой до него не пользовался, пожалуй, ни один мастер этого жанра. Правда, на первых вечерах в его выступлениях заметна была еще некоторая неуверенность. Один из критиков писал тогда: «Искусство чтения нечто иное, чем искусство актера, во многом они даже противоположны. Этого Кайнц не учитывает, он и как чтец скорее актер, — в его чтении ощутим сильный налет декламационности, и потребность воплотить зримо то, что должно быть лишь обозначено, — чтец обязан всегда оставаться рассказчиком, лишь возбуждая фантазию слушателя, а не «играя».

Кайнц всегда был очень чуток к критическим замечаниям; по-видимому, к отзывам о своем дебюте чтеца он отнесся с особым вниманием — ведь речь шла о чем-то новом, об искусстве, хотя и близком актерскому, но несомненно имеющем свои законы. Очень скоро отзывы о литературных вечерах Кайнца становятся столь же восторженными, как и об его актерских выступлениях. Австрийский писатель и критик Герман Бар отлично уловил, в чем секрет воздействия артиста на концертной эстраде. «Он выходит обыкновеннейшим образом, — читаем мы о Кайнце-чтеце в одной из статей Бара. — Идет к столу так, как шел бы по своей комнате, и садится, как сел бы за свою газету. Он совсем не хочет походить на скульптуру, не хочет казаться ни красивым, ни интересным. Он хочет казаться лишь тем, что он есть, — актером, который выходит с книгой в руке, чтобы прочесть что-нибудь. Поэтому он так долго усаживается на стуле, пока не найдет удобной и уверенной позы, так долго поправляет воротник, пока горло не остается свободным, так долго откашливается и сморкается, пока не приобретет уверенность в своем голосе, — все очень просто, совершенно естественно, даже обыденно, только, разумеется, с легкой, благородной нервностью, как у человека, собирающего всю свою энергию, чтобы продемонстрировать затем всю силу. Вначале это несколько отчуждает публику, это необычно, люди привыкли к большей «театральности». Но в этом большое преимущество: незаметно для слушателей создается необходимое настроение, правда, совершенно иным способом, чем обычно». В самом деле, подчеркнуто-будничное поведение артиста на эстраде помогло преодолеть неловкость первых минут, когда контакт

с залом еще не установлен, а исполнитель и публика словно притираются друг к другу и напряженно ищут точек соприкосновения: в эти минуты происходит настройка не только чтеца, но и слушателей. Но вот произнесено заглавие — жестко, резко, почти повелительно, без тени мягкой благозвучности, обычной у декламаторов. По словам Бара, «оно летело в публику, точно копье, посланное сильной и уверенной рукой,— и тотчас же в зале наступала тишина, словно энергия нескольких произнесенных звуков заставляла смолкнуть всю многоголосицу тысячной толпы». В полном безмолвии первые слова текста звучали чуть глуховато, очень обыкновенно, буднично, и лишь постепенно голос набирал силу, становился все звучнее и энергичнее, чтобы через несколько мгновений безраздельно подчинить себе аудиторию. Этот голос казался необыкновенным: он грохотал как гром и журчал ручейком, в нем слышался зов фанфар и нежное тремоло скрипок,— не было человеческого чувства, которого не смог бы выразить этот совершеннейший инструмент. Когда артист читал стихотворение Гете «Бог и баядера», люди слышали хор поющих монахов, а в гетевском «Лесном царе» по залу гулял ветер, шумящий в листьях, и каждый видел перед собой мчащегося всадника с бездыханным ребенком на руках,— именно *видел*, хотя человек на эстраде был почти недвижим и лишь изредка сопровождал свои слова *точным*, лаконичным жестом.

Лишенный на эстраде своих верных союзников — партнеров, костюмов, декораций, Кайнц создавал живые объемные образы, виртуозно используя голос, жест, мимику. Кто-то назвал его лицо сценой, где персонажи сменяют друг друга: едва уловимое движение бровей, губ, чуть появившаяся и мгновенно исчезнувшая улыбка,— и сразу выражение становилось иным, то радостным, то угрюмым, то задумчивым, то скорбным. На эстраде Кайнц никогда не позволял себе резких, размашистых, аффектированных движений,— тем сильнее действовал каждый жест, будь то легкое шевеление пальцев или едва заметное пожатие плечами. Он не только доносил с пронзительной ясностью мысль поэта и передавал эмоции его героев,— на какие-то короткие мгновения между фразами чтец вдруг сам превращался в слушателя, живо реагирующего на рассказ. Ему, например, предстояло прочесть историю о каком-нибудь страшном событии: вначале интонация и мимика создавали предчувствие ужасного, затем следовала сама история, и, наконец, каким-то мимолетным выражением испуга на лице артист словно выдавал то впечатление, которое произвел на него — слушателя его — исполнителя рассказ.

Репертуар Кайнца-чтеца был огромен, по словам одного из биографов, он включал все — от Гомера до Рильке. Почетное место, конечно, принадлежало классике: силой звучащего слова артист лепил титанические образы Эсхила, заставлял оживать героев Шиллера и Гете, рисовал многокрасочные поэтические полотна Грильпарцера. Он не боялся исполнять на эстраде гигантские игровые куски, убежденный в своей способности на долгое время властно удерживать внимание слушателей, — и эта уверенность никогда его не обманывала. Именно на литературных вечерах удалось ему впервые познакомить немецкую публику с собственными переводами Байрона — «Манфред», «Каин», «Сарда-напал» неизменно значились в концертном репертуаре. Очень любил Кайнц читать Эрнста Теодора Гофмана, особенно «Необыкновенные страдания театрального директора» и «Фантазии в манере Калло».

И все же в концертном репертуаре артиста классика не доминировала так безраздельно, как на сцене: чем дальше, тем большее место в его программах отводилось поэтам современным, и прежде всего лучшему из них — Райнеру Мариа Рильке. Ни один из великих авторов прошлого не позволял Кайнцу добиться на литературных вечерах такого мгновенного контакта с аудиторией, ни одно произведение не могло до такой степени захватить и наэлектризовать слушателей, как стихи поэта, сумевшего уловить и выразить тончайшие оттенки чувств и настроений своего современника: переполняющую его смутную тревогу, постоянную неудовлетворенность, вечный дух нетерпения. Казалось, в прерывистых строках стихов трепетало само время. Не приходилось удивляться, что в лице Кайнца Рильке нашел почти идеального интерпретатора своих произведений, ибо в их взглядах, настроениях, мироощущении было поразительно много общего: оба они больно воспринимали разлад между идеалом и действительностью, оба преклонялись перед силой человеческого духа, видя в его активном творческом начале защиту и опору среди царящих в мире хаоса и мрака. Все, что составляло силу и прелесть стихов поэта, выявлялось артистом с исчерпывающей полнотой, покоряющей тонкостью — напряженность духовной жизни, страстность, музыкальность, обостренное внимание к внутреннему миру человека, бесконечно богатому и сложному.

Существовал еще один автор, чьи творения Кайнц постоянно исполнял на своих литературных вечерах. Это Фридрих Ницше.

Естествен вопрос, что именно в произведениях философа могло привлечь умного, человеческого актера. Ответ не прост и не



однозначен. Чтобы подойти к нему, стоит прежде всего вспомнить атмосферу интеллектуальной жизни Германии 70—80-х годов XIX века, когда немалая часть общества по-прежнему была охвачена националистическим угаром и громогласно прославляла действительные и мнимые успехи бисмарковской империи, в то время как другие — и их с каждым годом становилось больше — все острее ощущали иллюзорность мнимого процветания. Действительно, язвы общественного строя, скрытые под показным блеском, становились все более явными: контрасты богатства и бедности кричаще бросались в глаза на каждом шагу, недовольство рабочих, превращенных в винтики чудовищной промышленной машины, принимало открытые формы массовых выступлений, крестьяне разорялись и нищали, бунтари смело поднимали голову, не страшась преследований и бисмарковских «чрезвычайных законов» против социалистов. И в философии, литературе, искусстве бродили, сталкиваясь и борясь, разнороднейшие течения в попытках отразить и осмыслить весь этот клубок противоречий. Одни настойчиво пытались разобраться в причинах социальных бед, другие спешили уйти от проблем жизни, замкнувшись в провинциальной идилличности, третьи совсем теряли голову от страха перед грядущими потрясениями.

Деятели театра, особенно актеры, в большинстве были далеки от проблем политических, но те из них, кто, подобно Кайнцу, задумывался над судьбами искусства и общества, остро переживали трагические противоречия эпохи, с отвращением видели вокруг разгул самодовольного мещанства и в поисках выхода с жадным интересом воспринимали философские течения, в которых находили хоть какой-то отклик собственным сомнениям и метаниям. Неудивительно, что Кайнц, в числе других немецких интеллигентов своего времени, отдал дань увлечения и Шопенгауэру, и Ницше — философу, «под чьим воздействием, — как писал Томас Манн, — сформировалась духовная жизнь целой эпохи». Конечно, ему были дороги не ницшеанские идеи о беспощадном сверхчеловеке, о морали господ, ниспровергающей все этические нормы и нравственные преграды перед избранными. Его не мог вдохновить образ «белокурой бестии», убийцы, который «гордо и с легкой совестью возвращается домой, даже не вспоминая, как он резал, жег, пытал, насиловал». Наоборот, смысл многих ролей артиста — не только в утверждении высокого достоинства человеческой личности, но и в развенчании людей, убежденных, что им «все дозволено» (вспомним, хотя бы, галерею его королей). Но произведения Ницше, «блестящие по стилю, сверкающие дерзкими выпа-

дами против современности, психологически все более смелые, подобные все более ярким, все более ослепительным вспышкам света» (по словам Томаса Манна), привлекали Кайнца другим — своей критической направленностью: категорическим неприятием унылой обыденщины, ненавистью к дряблему и самодовольному филистерству. Ему виделся в них бунт против пошлости жизни, призыв к духовному обновлению. Увы, человеку не дан дар предвидения, — кто из поколения Кайнца смог бы представить себе, даже в страшном сне, какую кровавую жатву соберут через полвека на полях Европы ницшеанские идеи, чудовищным образом истолкованные и домысленные? Логично предположить, что проживи артист дольше, его мировоззрение раньше или позже пришло бы в столкновение с воинствующим антигуманизмом Ницше. Ведь известно, что не один могучий ум — стоит вспомнить хотя бы Томаса Манна, Бернарда Шоу, Лиона Фейхтвангера — оказался на какой-то период под влиянием непривычно острых, обнаженно-беспощадных концепций философа, лишь постепенно, с болью и муками, освобождаясь от них и переходя к их отрицанию. С замечательной искренностью рассказал об этом Томас Манн в статье «Философия Ницше в свете нашего опыта», написанной уже на склоне лет, в 1947 году, под страшным впечатлением от минувшей войны. Наверно и Кайнец переболел бы увлечением Ницше, слишком любил он Человека и верил в него. Но это пришло бы позже, пока же на многих литературных вечерах артиста звучали произведения философа, и прежде всего отрывки из поэмы «Так говорил Заратустра». Для Кайнца всегда очень много значила художественная форма, то, что он принимал эстетически, наделялось им в воображении всевозможными достоинствами, далеко не всегда действительно существующими. Так получилось и с поэмой о Заратустре, в достаточной мере усложненной и тяжеловесной, которая, по словам Т. Манна, вся состоит «из риторики, судорожных потуг на остроумие, вымученного ненатурального тона и сомнительных пророчеств». Кайнец же видел в ней поэтическое очарование, романтическую многоцветность, высокий пафос, и, читая ее, всякий раз испытывал художественное наслаждение.

Литературные вечера очень помогли Кайнцу: они не только дали необходимые средства для жизни, но и вернули уверенность в себе, изрядно поколебленную в трудные месяцы. Однако по-прежнему стоял вопрос, что же делать дальше, ведь не может человек, рожденный для сцены, отказаться от своего призвания! Мало-помалу у него крепнет мысль оставить Германию

и переехать в Англию, — там, в стране Шекспира, его не смогут не принять и не оценить!

С тем упорством и настойчивостью, которые отличали его всегда, Кайнц засел за изучение языка, проводя целые часы за переводами своего любимого Байрона. Сара и дети всячески помогали ему, для них английский был родным, и вскоре успехи ученика стали совершенно очевидны. В семье даже выработали план: гастроли в Америке должны стать первым шагом в осуществлении задуманного; они дадут возможность публике в странах английского языка узнать и оценить Кайнца, а там уже будет совсем нетрудно обосноваться в каком-нибудь из лондонских театров, ведь и они не избалованы первоклассными актерами.

Однако жизнь внесла коррективы в намеченный план. В Берлине слишком многие знали и любили Кайнца, чтобы равнодушно смотреть на подготовку к отъезду. Густаву Коберу, одному из его друзей, много лет игравшему с ним, удалось договориться с преуспевающим антрепренером Фридрихсом, чтобы тот пригласил опального артиста в руководимый им Остендтеатр на далекой берлинской окраине. Это увеселительное заведение лишь с большой натяжкой можно было назвать театром. Танцы, тир, всевозможные забавы и аттракционы — вот что составляло главные статьи дохода этого «дела». Но именно потому, что подобные развлекательные заведения всерьез не принимались, они не входили в Сценический союз, и хозяева их могли не считаться с решениями этого почтенного органа.

Фридрихс не был театральным деятелем, его не волновали проблемы высокого искусства, но, как человеку с практической хваткой, ему сразу стало ясно, как выгодно пригласить к себе любимца публики, лишенного возможности выступать в обычных театрах. Правда, самому Кайнцу предложение вначале пришлось не по душе: ему, привыкшему первенствовать на лучших сценах, казалось унижительным выступать в каком-то балагане. Все же Коберу удалось переубедить его. Он просил сделать личное одолжение: предостоят дебют его ученицы, молодой финки Иды Аальберг, и согласие друга быть ее партнером окажет огромную услугу не только актрисе, но и самому Коберу. Против такого аргумента возразить было нечего: Кайнц очень любил своего старого товарища, к тому же дебютантка показалась ему действительно одаренной.

Однажды утром берлинские театралы с удивлением прочли в газетах, что знаменитый Йозеф Кайнц в такой-то день мая выступит с Идой Аальберг в «Ромео и Джульетте» на сцене Остенд-

театра. Прочитав это сообщение, Барнай мог бы радостно потереть руки: как низко пал его враг, если согласился выступать на какой-то захудалой сцене, перед людьми, чуждыми искусству и неспособными его понять!

Условия для выступления действительно оказались мало подходящими. Сцена была лишена необходимого технического оборудования, поэтому антракты продолжались бесконечно долго, и спектакль кончился далеко за полночь. В зале стояла невероятная духота, приходилось открывать двери, — тогда из сада отчетливо слышались звуки духового оркестра и нестройный хор подвыпивших гуляк. Состав зрителей был необычен: лишь на дешевых местах теснились местные завсегдатаи, а в партере и ложах расположились театралы из центра, неперенные посетители премьер, рискнувшие приехать сюда, на далекую окраину. Еще задолго до начала спектакля мрачные улочки рабочего предместья, к удивлению полицейских, заполнили вереницы роскошных экипажей — театральная публика хотела вновь увидеть своего любимца; иные — чтобы выразить ему свое сочувствие и уважение, другие — просто в погоне за сенсацией, чтобы затем небрежно бросить знакомым: «А вы знаете, мы вчера видели самого Кайнца! И представляете где? В захудалом балагане где-то на Франкфуртераллее».

И все же тот майский спектакль в третьеразрядном театрике запомнили все, кому привелось на нем быть. Дебютантка показала, что от нее можно многого ждать в будущем, ей вежливо хлопали, но не будь рядом с ней Ромео, едва ли ее выступление обратило бы на себя особое внимание. Центром и душой спектакля, его сердцем и мозгом был Кайнц. Он так стосковался по сцене, что сама возможность сыграть одну из любимых ролей делала его счастливым. Такого подъема и вдохновения в игре артиста давно уже не было. «Кайнц демонстрирует высочайшее мастерство, — писала на следующий день одна из газет. — Он снова прежний, полный свежести, силы и подвижности — великолепный герой из доброго старого времени».

Прошло лишь два дня — и снова имя актера оказалось на устах всего театрального Берлина: он сыграл Вильгельма в «Празднике мира» Герхарта Гауптмана, поставленном Отто Брамом на Свободной сцене. Сюда можно было пригласить преследуемого артиста, ибо Свободная сцена, созданная Брамом в противовес официальным театрам, чтобы дать дорогу современным драматургам, особенно молодым, была тоже вне сферы влияния Сценического союза.

В «Празднике мира» Кайнц столкнулся с образом своего современника, — до сих пор ему приходилось играть почти исключительно героев классики. Роль далась нелегко: артист слишком привык к поэтике Шиллера и Грильпарцера, чтобы безболезненно переключиться на прозу Гауптмана. Спектакль пришлось готовить спешно, с минимальным количеством репетиций, — и все же герой Кайнца никого не оставил равнодушным, быть может потому, что Вильгельм, с его неуравновешенностью, рассеянностью, болезненной нервностью, нетерпеливостью, был в такой же степени сыном своего времени, как и сам актер.

Вынужденный кочевать в поисках подмостков, не связанных со Сценическим союзом, — а их было до обидного мало, — Кайнц в эти месяцы работал с редкой даже для него интенсивностью. Сегодня он выступал в Остендтеатре, завтра — в спектакле Свободной сцены, послезавтра его можно было видеть в дрезденском Резиденцтеатре, а на следующий день ему снова рукоплескал Остендтеатр. И так неделя за неделей, месяц за месяцем.

Заведение Фридрихса вскоре смогло сравниться по популярности с лучшими театрами: каждое новое выступление Кайнца вызывало ажиотаж. Прогнозы недругов — простонародный зритель не поймет и не оценит высокого искусства — провалились с треском; артист впоследствии вспоминал, что ему редко приходилось выступать перед такой взволнованной, чуткой и доброжелательной аудиторией. Неискушенность ощущалась разве что в наивной непосредственности реакций: когда, например, в «Коварстве и любви» Кайнц — Фердинанд тщетно молил отца оставить в покое его Луизу, зал энергично выражал свое сочувствие и не скупился на советы вышвырнуть президента ко всем чертям!

Но те, кто любил и хорошо знал Кайнца, не могли обольщаться горячим приемом, они сразу поняли, как опасны для таланта актера эти сольные выступления в спектаклях, поставленных кое-как, лишенных даже подобия художественного единства. Первым забил тревогу Отто Брам. «Далеко, на окраине, — писал он, — там, где стоят последние дома, заперт в клетку гений: в переполненном зале Остендтеатра, перед приехавшими и местными зрителями, Йозеф Кайнц играет Ромео, Фердинанда, Дон Карлоса. И приехавшие, и местные жители приветствуют его, и ему на долю достаются награды, венки и аплодисменты... Создается впечатление, что он — у начала гастрольной карьеры, в которой не будет недостатка во внешних почестях; но того художника, которого мы в нем любим, она может толкнуть в пропасть виртуозничанья». Побывав в Остендтеатре, Брам сразу заметил, как ме-

шает Кайнцу отсутствие твердой сдерживающей режиссерской руки, как слабеет самоконтроль и как не хватает у него порой силы воли, чтобы ограничить себя и отказаться от грубоватых эффектов, рассчитанных на восторги неискующих зрителей.

Конечно, предупреждение критика было справедливым и своевременным, но что мог сделать Кайнц? Не играть вообще? Ждать, когда Барнай сменит гнев на милость? Нет, ход событий ни в коей мере не зависел от его воли.

Другое дело, что и сам он, несмотря на все зрительские овации, остро ощущал несовершенство спектаклей, в которых приходилось выступать. Его мучила их неслаженность, отсутствие ансамбля, убогий антураж, он хотел видеть рядом с собой не жалких ремесленников, а художников, товарищей по искусству. Поэтому так обрадовало артиста решение его старого друга Густава Кобера уйти из барнаевского Берлинского театра, чтобы работать вместе с ним.

Когда-то, у мейнингенцев, Кобер отлично играл Франца Моора, и Кайнц решил, имея такого партнера, поставить в Остендтеатре «Разбойников», сыграв Карла — ту самую роль, в которой он так разочаровал берлинцев несколько лет назад. Теперь предстояло реабилитироваться, и 12 июля 1890 года трагедия Шиллера появилась на афише театра Фридрихса. Исполнители в большинстве были настолько плохи, что многие роли пришлось сократить до предела, не тронув лишь две главные — Карла и Франца.

На этот раз Кайнц был в ударе: он чувствовал себя обязанным раскрыть всю красоту шиллеровской поэзии, ему помогало ощущение, что рядом на сцене верный товарищ, пафос роли как нельзя лучше соответствовал его внутреннему состоянию. Неудивительно, что романтическое воодушевление Карла властно захватило публику, а сам артист вновь испытал удивительное чувство слитности с аудиторией, уже знакомое ему по предыдущим выступлениям в Остендтеатре и далеко не всегда возникавшее в залах более высокого ранга.

Всего через четыре дня после «Разбойников», 16 июля 1890 года, на той же сцене состоялась премьера пьесы Грильпарцера «Сон — жизнь», где Кайнц не только сыграл главную роль, но и выступил как режиссер. Настояв на постановке, он шел на риск — романтическую сказку австрийского классика даже у него на родине ставили мало и, как правило, без успеха; предстояло доказать, что произведение может быть понято и принято даже за пределами Австрии, — и доказать это в немыслимых условиях,

не имея в своем распоряжении ни времени, ни средств, ни оборудованной сцены, ни приличного актерского ансамбля. Кайнцу удалось это в полной мере. Профессиональная критика — ее лучшие представители присутствовали, разумеется, в полном составе — была немало удивлена постановкой: казалось невозможным добиться столь совершенного звучания с такими мизерными возможностями. Режиссеру, по отзывам рецензентов, удалось полностью донести до зрителей своеобразие стилистики поэта, добиться необходимого настроения, подчинить исполнителей единому замыслу, чутко понятому его ближайшими партнерами Густавом Кoberом и Идой Аальберг.

Идея пьесы «Сон — жизнь» сформулирована в заключительных словах ее героя Рустаана:

Счастье в этом тленном мире  
Лишь одно: в душевном мире  
Жить, не ведая вины.  
Путь величия опасен,  
Славы путь — обман пустой...

Однако к столь унылому и смиренному выводу — Ф. Меринг называл его «воплощением мещанского филистерства» — герой приходит, как говорится, от обратного. Одержимый непомерным честолюбием, он, на протяжении всей пьесы, ищет величия и славы любыми путями, совершает одно преступление за другим и неотвратно идет к нравственной гибели, как вдруг в конце выясняется, что все происшедшее — лишь сон. Тогда-то и звучат слова о счастье, обретаемом в «душевном мире».

Как ни важен финал для понимания мировоззрения Грильпарцера, на логику развития центрального характера он, по существу, влияния не оказывает, — пьеса в целом дала Кайнцу отличную возможность психологически точно проследить этапы нравственного падения незаурядного человека, энергичного и одаренного, но лишенного того облагораживающего духовного начала, которое ставит незримую преграду перед подлостью и преступлением.

Критические отзывы об игре Кайнца в спектакле Остендтеатра были полны еще большего восхищения, чем отклики на постановку в целом. Писали, что «никогда еще его голос не звучал с таким чувством и блеском, никогда зрители не погружались с таким восторгом в цветущую, сказочную романтику произведения». Словом, артист мог быть доволен: спектакль «Сон — жизнь» показал, что пьесы Грильпарцера могут иметь успех не только в узком кругу ценителей, но и у широкого зрителя.

Когда в августе, отдохнув несколько недель на острове Гельголанд, Кайнц вернулся в Берлин, летний город встретил его раскаленной духотой, пылью и скукой. Чтобы заманить людей жаркими вечерами в тесные театральные залы, нужно было нечто исключительное, из ряда вон выходящее.

Очевидно, спектакли Остендтеатра и были такими чрезвычайными событиями,— во всяком случае на каждом из них неизменно был аншлаг.

Барнай понял, что психологически проиграл битву с Кайнцем. Через посредников он пытался было договориться с актером, но тот слишком многое претерпел, чтобы пойти на мировую. К тому же он получил заманчивое предложение от Оскара Блюменталья, в прошлом известного критика (за резкость статей его называли «кровавым Оскаром»), а с 1888 года — владельца и директора Театра имени Лессинга в Берлине.

Готовя постановку новой пьесы Г. Зудермана «Гибель Содома», Блюменталь, не страшась конфликта со Сценическим союзом, пригласил Кайнца на главную роль художника Вилли Яникова.

Хотя премьера несколько задержалась,— после генеральной репетиции полиция запретила постановку, и потребовалось время, чтобы добиться отмены запрета,— роль Яникова прочно вошла в репертуар артиста, он играл ее много лет с неизменным успехом.

В ней Кайнцу удалось то, что под силу на сцене лишь большим мастерам — проанализировать с неумолимой последовательностью нравственный распад личности, талантливой, почти гениальной, но бессильной справиться с собственными темными инстинктами. Его Вилли, богато одаренный, но болезненно-нервный, склонный к рефлексии и самоанализу, неуравновешенный и слабобольной, неспособный к активному действию и безудержный в своих желаниях, лишен твердой нравственной опоры. Убедив себя, что таланту все дозволено, он опускается ниже и ниже, соращает влюбленную в него сводную сестру, толкая ее на самоубийство, и в конце концов умирает от полного истощения сил. Вершиной роли у Кайнца была сцена, когда Вилли, пьяный, возвращается домой и, стоя перед дверью в комнату сводной сестры, рассуждает вслух в поисках морального оправдания, которое обосновало бы его право подчиниться своим желаниям. Было нечто непередаваемо жуткое и в то же время жалкое в шуплой, слегка покачивающейся фигурке, в диничной ухмылке тонких, искривленных губ, в том, как поучающе устремленный вверх указа-



тельный палец словно чертил в воздухе кривую раздумий и колебаний.

Снова, как в сцене со слугой из трагедии Грильярцера, актер мастерски обосновывал психологически столкновение разума с инстинктом и капитуляцию воли перед безудержным желанием. И снова он объективно становился беспощадным обвинителем человека, чьи страсти, чуждые всякого духовного начала, несли гибель невинному существу.

Приглашение Блюменталья очень обрадовало Кайнца,— ведь оно означало, что пробита еще одна брешь в стене блокады, которой пытался окружить его Барнай. Не так уж все страшно,— впереди серия гастролей, а там будет видно!

## ОТ ПЕТЕРБУРГА ДО НЬЮ-ЙОРКА

В начале 1891 года вновь начались странствия Кайнца. На этот раз путь привел его, кроме немецких, австрийских и польских городов, в далекий Петербург. Вместе с Густавом Кобером и сборной группой актеров он гастролировал в русской столице больше месяца, с 10 марта по 13 апреля, в помещении театра Неметти на Офицерской улице. Обширный репертуар включал в основном классику, что красноречиво подтверждает афиша: «Коварство и любовь», «Ромео и Джульетта», «Дон Карлос», «Сон — жизнь», «Галеотто», «Разбойники», «Еврейка из Толедо», «Вильгельм Телль».

В отзыве на прощальный спектакль труппы один из рецензентов подробно описал приподнятую атмосферу вечера, с бесконечными вызовами, цветами и криками «Возвращайтесь еще!». Кайнец, говорилось в отзыве, «видимо взволнованный, задыхающимся голосом отвечал короткою, прочувствованною речью, в которой благодарил за радушный прием и обещал вернуться». Казалось бы, все хорошо, тем более что финансовой стороной дела — прибыль составила 20 тысяч марок — организаторы поездки были вполне довольны. И все же петербургские гастроли трудно причислить к счастливым страницам биографии артиста. Недаром сам он в письмах и воспоминаниях ни разу не возвращался позднее к этой поездке, а его товарищам приходили на память исключительно бытовые эпизоды, — очевидно, спектакли оставили не слишком приятное впечатление. К такому же выводу приводит знакомство с русской прессой. Петербургская печать писала о гастролях в театре Неметти довольно скупое, специальные издания вообще обошли их молчанием, что же до ежедневных газет, то их отзывы оказались разноречивыми и в общем достаточно прохладными. Конечно, были и похвалы, подчас очень теплые, но погоду делали не они. Уже после первого спектакля гостей — показано было «Коварство и любовь» — оценки разделились, и довольно резко. В одной из газет утверждалось, например, что Кайнец, «судя по его дебюту, принадлежит бесспорно к талантливейшим исполнителям классического репертуара» и что, «избегая, по возможности, декламации и не гонясь за дешевыми эффектами, он своею в высшей степени реальной игрою производит на зрителя сильное и глубокое впечатление». Зато другой рецензент

по мнению которого, «дебютировавший вчера в театре Неметти господин Кайнц только *хороший* актер, не более того», обвинял его, наоборот, в излишнем пристрастии к декламации, характерной для немецкой школы, добавляя, впрочем, что у артиста «немало энергии, горячности; священный «огонек» в груди его несомненно горит — если бы только не эти традиции немецкой «игры» и некоторая избыточная позировка?!» Третий критик, также относя Кайнца «к числу поклонников той своеобразной, громкой, бьющей на эффект декламации, с которой мы знакомы по представлению мейнингенских актеров», находил, что «читка с сильным ударением, с ярким и даже довольно красивым подчеркиванием более эффектных мест дает ему возможность выдвинуть с достаточной рельефностью не все сцены», и приводил, как пример неудачной игры, последний акт, где все «слишком прикрашено, театрально и нет той простоты, которая в состоянии тронуть зрителя».

Легко понять, что большого удовольствия гастролеру эти рецензии не доставили, слишком отличались они от привычного хвалебного хора, который встречал его на пути странствий. Правда, поначалу можно было думать, что виной — усталость после длительной поездки, непривычность обстановки, наконец, плохое настроение. Но и после следующих спектаклей тон петербургских газет существенно не изменился. Даже любимые роли актера — Ромео, Карлос, Рустан — вызвали лишь кисло-сладкие отзывы, Эрнесто в «Галеотто» не понравился совсем, и лишь о двух своих героях — Альфонсо в «Еврейке из Толедо» и Карле Мооре — Кайнц смог прочесть нечто привычно приятное. Так, роль Альфонсо была исполнена, по мнению рецензента, «с таким совершенством, что не только пожелать, но и придумать нечто высшее — довольно трудно». Об игре артиста в «Разбойниках» одна из газет писала, что «господин Кайнц... из числа всех виденных нами до сих пор Карлов Моор (а перевидели мы их много!) был единственным *человеком*, то есть единственным воплощением живого лица, чувства которого были нам близки, поняты, а не смешны». Другой критик с восхищением отзывался о труднейших сценах, проведенных актером «с таким чувством и темпераментом, с таким захватывающим драматизмом, что публика была как бы наэлектризована». Конечно, эти строки утешали, но, увы, их было не так много, а в большинстве отзывов осторожные похвалы и комплименты перемешались с весьма неприятными замечаниями, суть которых сводилась к огорчительному для актера выводу: он не в ударе, он не в форме, он не в настрое-

нии! «Господин Кайнц был не в ударе, и его монологи не производили обычного впечатления» — констатировала одна из рецензий. «Господин Кайнц слишком декламировал и выкрикивал патетические места» — вторила ей другая. «Сверх ожидания господин Кайнц в роли Ромео не имел особенного успеха. Он был, по-видимому, не в ударе» — подчеркивала третья. «Кайнц положительно не оправдывает возлагавшихся на него надежд» — утверждала четвертая. Читая такие отзывы, трудно поверить, что речь идет о лучших ролях артиста, и то, что он дал повод так писать, еще раз подтверждает: настоящего Кайнца петербуржцам увидеть не удалось. Конечно же, главная причина полууспеха гастролей была именно в том, что их главный участник оказался в эти недели настолько далеким от лучшей формы, что проигрывал даже рядом с Густавом Кобером, актером умным, высокопрофессиональным, но отнюдь не выдающимся.

Может ли удивлять плохая форма Кайнца? Долгие, изнурительные скитания, полная неуверенность в завтрашнем дне, унижительная тяжба с Барнаем — все это могло вывести из душевного равновесия и не столь импульсивного человека. К тому же, готовясь к гастролям, он допустил известный психологический просчет. Ему казалось, что в далекой стране, о которой он знал чрезвычайно мало, зрители не слишком избалованы и что поездка туда окажется приятной и не очень обременительной прогулкой — своего рода отдыхом перед гастролями в Америке. Но уже на первом спектакле пришлось убедиться в своей ошибке: гости встретились с публикой подготовленной, чуткой, требовательной, и Кайнц сразу заметил, что лихие эффекты, которые обычно на гастролях производили фурор, здесь не проходят. Если бы артист был лучше знаком с русским театром, он понял бы, что зрителей, видевших Савину, Стрепетову, Ермолову, Варламова, Давыдова, не поразить избытком темперамента и форсированием ударных мест и что здесь куда выше ценится искренность и теплота настоящего чувства. Пока же он никак не мог приноровиться к аудитории, чувствовал, что контакт с залом не рождается, злился, всячески педаляровал выигрышные сцены и тем самым окончательно ронял себя в глазах критики и подготовленной части зрителей.

Существовали и другие обстоятельства, неблагоприятные для гастролера. Состав труппы, с которой приехал Кайнц, был очень неровен, в ней отсутствовали мало-мальски приемлемые исполнители на важнейшие роли, в том числе на все женские. Репертуар же — это видно по перечню наименований — требовал совсем

иных сил. Кроме того, руководитель труппы Максшульц оказался не слишком умелым администратором, и организационные неурядицы лишь подчеркивали слабости творческие.

К тому же время гастролей нельзя назвать удачным. Той весной, кроме «группы Берлинских артистов с участием господ Кайнца и Кобера» — так именовалась в печати труппа Максшульца, — в Петербурге гастролеровала очень сильная немецкая труппа Бокка, куда входили такие незаурядные мастера, как Фридрих Миттервурцер, Альвин Свобода, Женни Гросс, Эммануил Рейхер. И, наконец, в то же самое время в русскую столицу приехала со своим ансамблем знаменитая Элеонора Дузе. Можно спорить, кто из актеров — Кайнц, Миттервурцер или великая итальянка — оказался бы притягательнее для зрителей при прочих равных условиях, но то, что спектаклям Максшульца не приходилось тягаться с отлично налаженными представлениями конкурентов и что его сугубо классический репертуар не вызывал такого интереса, как последние новинки западноевропейской драматургии, привезенные ими, — это не подлежит сомнению. Поэтому преимущественное внимание публики (да и рецензентов!) сосредоточилось на Александринском театре, арендованном Бокком, и на Малом театре, где выступала Дузе, тогда как спектакли «у Немецки» оказались в тени.

Если итоги петербургских гастролей едва ли могли вызвать у Кайнца большое удовлетворение, то впечатление о городе на Неве оказалось незабываемым. «Северная Пальмира» потрясла артиста, она была столь не похожа на все, виденное до сих пор, что ему порой чудилось, будто вокруг — какой-то иной мир, странный и прекрасный. Целыми часами бродил он по гранитным набережным и строгим проспектам, подолгу стоял перед скульптурами, любовался ажурными решетками и мостами, но больше всего времени проводил в Эрмитаже. Одна из участниц поездки актриса Лотта Витт вспоминала, как восхищали спутников его поразительные познания в искусстве: о каждой картине он мог говорить долго и подробно, анализируя ее особенности с точностью и обстоятельностью опытного искусствоведа.

Вечерами, после спектаклей, Кайнц обычно допоздна засиживался с друзьями в гостинице. Для него не было лучшего отдыха, чем беседа с людьми ему интересными и симпатичными. Когда речь заходила о театре и драматургии, — а она редко касалась чего-нибудь другого, — он мог вести споры и дискуссии бесконечно, не замечая времени. Однажды спорщики так увлеклись (разговор шел о «Гамлете»), что с удивлением обнаружили за

окнами дневной свет,— они проговорили всю ночь напролет, и пора было собираться на репетицию.

Познакомиться ближе с русскими коллегами Кайнцу не удалось, так как основные петербургские театры не работали из-за поста. Зато в первый же вечер, когда актер не был занят, он поспешил на Фонтанку, в Малый театр, чтобы увидеть Дузе. Сидя в глубине ложи, рядом со своим земляком Миттервурцером, он широко раскрытыми глазами смотрел на сцену, стараясь не упустить ни слова, ни жеста артистки,— такой силы чувства и абсолютной правдивости он еще не встречал.

По возвращении в Германию Кайнц сыграл несколько спектаклей в Театре имени Лессинга, съездил вместе с Кобером ненадолго в Копенгаген, а с середины июля вновь обосновался в Остендтеатре. Очевидно, он привык выступать здесь, ему нравились зрители предместий, живо напоминавшие юношеские венские годы. Одно время он даже всерьез подумывал взять на себя руководство театром.

Казалось, артист задался целью показать всем, что его совсем не тяготят непривычные условия,— он играл здесь одну за другой самые сложные и трудные роли. Вслед за Рустаном ему удалось вернуть сценическую жизнь еще одному герою Грильпарцера — Яромиру в «Праматери», а 19 августа, к изумлению и ужасу всех театральных ханжей, на сцену непрезентабельного театрика впервые вышел сам Гамлет, принц Датский. Пройдут годы — и Гамлет займет одно из первых мест в перечне лучших достижений Кайнца. О трактовке роли артистом будут написаны специальные исследования и десятки статей, молодые актеры, учась мастерству, будут анализировать каждый жест, каждую интонацию прославленного трагика,— и по сравнению с тем, более поздним и более совершенным Гамлетом, молодой принц, представший перед зрителями Остендтеатра в августовский вечер 1891 года, покажется еще не сформировавшимся, не сложившимся. Однако основной рисунок роли был намечен уже тогда: не скорбного меланхолика, а сильного, мужественного человека играл Кайнц. Энергии ему хватало,— лишь грандиозность задуманного и желание действовать наверняка заставляли его оттягивать час расплаты.

Тем временем приготовления к американским гастролям закончились. 8 сентября 1891 года в Остендтеатре был назначен прощальный спектакль Кайнца — «Коварство и любовь». Уже минут за двадцать до начала зал был набит до отказа: все знали, что артист уезжает и что, может быть, они никогда больше не

увидят его на берлинской сцене. Время подошло к началу, однако свет в зале не гас. Прошло еще четверть часа, полчаса, 45 минут, — публика начала волноваться, раздались нетерпеливые аплодисменты, кто-то крикнул: «Пора начинать!»

Наконец, из-за занавеса появился директор Фридрихс. «Господа, — обратился он к притихшему залу. — К нашему большому сожалению, господин Кайнц не сможет принять участия в сегодняшнем спектакле. Дело в том, что господин Барнай выдвинул против него официальное обвинение в подготовке к бегству, и суд согласился с этим обвинением. Это значит, что в ходе спектакля господин Кайнц мог бы подвергнуться опасности ареста. Разумеется, дирекция не могла требовать от артиста такого риска. Тишина в зале сменилась беспорядочным шумом, но когда Фридрихс поднял руку, все смолкло. «Разумеется, — продолжал директор, — каждый зритель может получить назад свои деньги. Однако, если вы не воспользуетесь этим правом, дирекция выплатит господину Кайнцу весь его гонорар за сегодняшнее выступление». Ход Фридрихса был хорошо рассчитан: он ни минуты не сомневался, что зрители не потребуют денег. Так и получилось: его слова потонули в аплодисментах и приветственных криках: «Браво!», «Ура Кайнцу!» «Спектакль состоится с другим исполнителем, — закончил свою речь директор. — Очевидно, в течение вечера здесь появится супруга господина Кайнца, и я попрошу ее передать артисту ваши прощальные приветы».

То, что сообщил зрителям Фридрихс, было правдой. Барнай, видя, что Кайнц не собирается капитулировать, решил идти ва-банк. Через своего опытного адвоката он без труда добился от суда санкции на арест непокорного должника. Это оказалось очень простым делом: Кайнц вовсе не делал тайны из своего предстоящего отъезда в Америку, ему даже не приходило в голову, что гастрольная поездка может быть истолкована как намеренное желание скрыться, чтобы не платить штрафа. И потом, хотя он убедился, что Барнай неразборчив в средствах, ему не приходило в голову, что его бывший друг может потребовать ареста человека, которому еще недавно клялся в любви.

Ранним утром 8 сентября, в тот самый день, когда должен был состояться прощальный спектакль, в квартиру Кайнца позвонили. Как обычно, дверь открыла четырнадцатилетняя Роза, дочь Сары от первого брака. На площадке стоял заметно взволнованный мужчина.

— Мне срочно нужно видеть господина Кайнца, — отрывисто произнес он.

— Нельзя, он еще спит,— невозмутимо ответила Роза.

— Я должен его видеть. Это очень важно для него.

Девочка привыкла, что встреч с отчимом по разным поводам ищут многие люди. Слова незнакомца не произвели на нее впечатления, и разговор продолжался столь же лаконично.

— Нет, нельзя. Сегодня прощальный спектакль, потом он уезжает.

— Не уедет, если не поговорим.

— Кто вы? — удивилась Роза.

— Судебный исполнитель.

На шум вышла Сара. Она сразу узнала в пришедшем одного из судебных чиновников, уже навещавших квартиру после конфликта с Барнаем. С женой артиста исполнитель стал откровеннее и словоохотливее.

— Если узнают, что я был здесь,— доверительно прошептал он,— я лишусь места и куска хлеба. Но я часто видел игру вашего мужа и не хочу, чтобы с ним что-нибудь случилось». Рассказав об опасности, грозящей Кайнцу, неожиданный посетитель изложил свой план действий: хозяин квартиры должен немедленно через задний ход покинуть ее и отправиться на вокзал, а затем ближайшим поездом уехать за границу, чтобы добраться до Лондона и там ожидать семью.

Разбуженный Кайнец сначала пришел в негодование: он, известный артист, человек безукоризненной честности, должен, подобно вору, бежать тайком,— нет, это ниже его достоинства! Однако выбора не было: под угрозой оказались гастроли, а от них зависело все будущее.

План судебного исполнителя удался полностью, и в то время, как Фридрихс держал свою речь в Остендтеатре, Кайнца уже не было не только в Берлине, но и в Германии. Когда ему передали, как реагировала публика на предложение директора, он был глубоко тронут. «Я почти готов утверждать,— говорил он позднее,— что та часть моей художественной деятельности, которая связана с этим пригородным театром, осталась моим лучшим берлинским театральным воспоминанием, и прежде всего из-за симпатии публики и той формы, в которой эта симпатия была выражена».

На следующий день, 9 сентября, в газетах появилось разъяснение Барная. Почтенный директор уточнял — он требовал вовсе не ареста нарушителя контракта, а лишь описи его имущества. Едва ли, впрочем, это уточнение поколебало общую симпатию к гонимому и неприязнь к его преследователю.



Тем временем Кайнц без приключений добрался до Лондона, где его встретил младший брат Сары, врач и писатель Фердинанд Валентин. Он обеспечил шурина деньгами и одеждой, — из Берлина пришлось бежать налегке, лишь с маленьким саквояжем, чтобы не привлечь к себе внимания, — и проводил его на борт «Колумбии», океанского корабля, следовавшего в Нью-Йорк. На палубе уже ждали Сара с детьми. На всякий случай, чтобы избежать возможных опасностей, Валентин обменялся с Кайнцем документами: если мнимого нарушителя и арестуют, — рассуждал он, — то пока разберутся и установят личность, корабль уже будет далеко.

Самому Кайнцу удалось добраться до Лондона сравнительно легко, но семье пришлось пережить немало. Супруги договорились, что Сара с дочкой из Берлина отправятся в Гамбург, а отсюда, на «Колумбии» — в Лондон. Но в гамбургском порту судебные власти, получив распоряжение из Берлина, пытались конфисковать имущество «несостоятельного должника». К счастью, вещи были уже на борту, а капитан оказался почитателем артиста и как истый джентльмен взял под защиту его семью.

Когда корабль покинул, наконец, Гамбург, Сара немного успокоилась, но вскоре обнаружилось, что в суматохе отплытия исчезла довольно крупная сумма денег — все сбережения, приготовленные к путешествию. Впрочем, предаваться отчаянию было некогда: опасность еще не миновала, даже тогда, когда супруги встретились на борту «Колумбии» в лондонском порту. Лишь увидев, как вдали скрываются туманные очертания европейского берега, они смогли вздохнуть с облегчением.

Конфликт Кайнца с Барнаем, стоивший актеру столько нервов и сил, далеко выходил по своему значению за рамки частного случая, и Брам был прав, утверждая, что дело не в личностях, а в системе. Работник восстал на работодателя, вольнодумец на хозяина — вот к чему сводилась суть конфликта, при всей его исключительности. Неудивительно, что законы классового государства оказались на страже интересов хозяина-антрепренера. Кому было какое дело, что Барнай подло обманул поверившего ему человека и привел его на грань физической гибели? Ведь он действовал «по закону», осуществляя священное право собственника-предпринимателя жестоко карать непокорного работника! Иными словами, конфликт имел — и обе стороны отлично понимали это — отчетливый социальный характер.

Обстоятельства отъезда Кайнца в Америку, неприятные и достаточно драматичные, дали обильную пищу репортерам. Они

старались перещеголять друг друга, выдумывая фантастические подробности. Газеты пестрели гигантскими заголовками: «Бегство Йозефа», «Путешествие в Нью-Йорк с препятствиями», «Ищейки доктора Барная — по следам Кайнца». Артист, очевидно, немало смеялся, читая строки, посвященные ему. Из газет он смог узнать, что прославленные ковбои дикого Запада — робкие мальчишки в сравнении с ним, что он на полном ходу прыгнул с поезда во встречный состав, ловко одурачил агентов тайной полиции и еле-еле добрался до Лондона, переодетый пастухом. Организаторы американских гастролей были очень довольны газетной шумихой; они хорошо знали психологию зрителей: какой обыватель удержится от искушения своими глазами посмотреть на человека, имя которого целые недели не сходило с газетных полос!

В Нью-Йорке Кайнцев встретил Линкольн Валентин, старший брат Сары. В дальнейшем его энергия, настойчивость, знание местных условий оказали артисту неоценимую помощь. Не будь рядом такого человека, едва ли удалось бы успешно завершить гастроли.

Первое, что увидел Кайнец по приезде в Нью-Йорк, была толпа ожидавших его репортеров. Незнакомый с заокеанской прессой, он решил, что имеет дело с театральными критиками, и стал увлеченно развивать перед ними свои взгляды на искусство и творческие планы, но уже через несколько минут заметил, что все это мало интересует господ из газет. Почти никто не записывал, иные явно скучали, другие переговаривались, третьи насмешливо-снисходительно улыбались, как улыбаются взрослые, слушая милую болтовню ребенка. Кайнец не сразу понял, в чем дело. Лишь когда перешли к вопросам, ему стало ясно, что для здешних газет его взгляды на искусство в высшей степени безразличны, а важно им совсем иное — как именно осуществил он свой знаменитый прыжок с поезда на поезд, сколько стоит наряд его жены и что он думает о последнем уголовном процессе, взбудоражившем Нью-Йорк.

Чем дальше, тем больше поражали гастролера чудеса американской рекламы. Когда на каком-то торжественном приеме его вывели к гостям, артист с удивлением узнал, что он ничего не ест и постоянно пребывает в состоянии нервной экзальтации, изнуряющей организм. Услышав эту характеристику, данную ему вполне всерьез, Кайнец не смог удержаться от смеха, на что шурин, сделав гостям выразительный жест, — ну, что взять с больного, ведь неврастеник — это почти сумасшедший, — поспешно вывел его из зала и наедине долго втолковывал, как важна для

гастролей реклама и как следует себя вести, чтобы возбудить к своей персоне наибольший интерес. Все эти рекламные ухищрения выводили Кайнца из себя. Его бесило, что американцы, судя по газетам, видят в нем не жреца высокого искусства, а какого-то диковинного, неизвестно кем выдуманного человека-неврастеника, близкого родственника женщин-змей, мужчин-вампиров и прочих нехитрых изобретений балаганных ловкачей. Он очень обрадовался, когда наконец кончились приемы, представления прессе и появилась возможность заняться своим прямым делом.

По договору артист должен был сыграть в Америке за три месяца 50 спектаклей, получая за каждый по 200 долларов. В случае успеха предусматривалось еще 50 представлений, но уже с половинной оплатой (то есть не по 200, а по 100 долларов за вечер). Особым пунктом оговаривалось, что гастролер не будет связан с каким-нибудь определенным театром, — в какой-то мере это защищало его от произвола антрепренеров.

1 октября 1891 года в нью-йоркском театре, руководимом известным в то время дельцом Амбергом, артист начал свои гастроли ролью Ромео, а еще через несколько дней сыграл Эрнесто в «Галеотто». Хотя оба спектакля были приняты хорошо, Кайнц сразу заметил, что интерес к нему носит в известной мере экзотический характер. Так было и в Нью-Йорке, и в Чикаго, и в Милвуоки, и в других городах, куда привел его гастрольный маршрут.

В Нью-Йорке Кайнц познакомился и даже подружился с другим известным немецким актером Адальбертом Матковским, который выступал там одновременно с ним. В Германии их считали соперниками, хотя в одних и тех же ролях они почти не выступали (за исключением Карла Моора, которого ни тот, ни другой не причислял к своим лучшим достижениям). Театральные дельцы Америки, приглашая обоих в одно время, преследовали две цели. Во-первых, рассуждали они, если не понравится один, останется другой, во-вторых, конкуренция может вызвать эксцессы, а это — лучшая реклама. Однако расчеты не оправдались. Оба артиста были рады встрече, делить им было нечего, и вскоре жадные до сенсаций репортеры убедились, что два премьеры не только не ссорятся, а, наоборот, все больше и больше времени проводят вместе, за дружескими беседами. Матковский, ведущий актер Берлинского придворного театра, в этот период готовил роль Фауста и охотно выслушивал советы своего коллеги, сыгравшего гетевского героя еще в юности.

Кому-то из двух пришла мысль выступить вместе. В Берлине это было бы невозможно: императорская сцена для Кайнца была

закрыта, а Матковский не рискнул бы своим положением придворного актера, выступив в каком-то Остендтеатре. Здесь же, в Америке, договориться оказалось очень просто. Не составил труда и выбор произведения: оба остановились на «Клавиго» Гете, где Матковский с вулканическим темпераментом играл главную роль, а Кайнц — изящного, полного страсти и ума Бомарше. Великолепный дуэт двух больших мастеров сделал гастрольный спектакль явлением искусства.

В свободное время новые друзья охотно дурачились и резвились, — очевидно, им нравилось шокировать окружающих. То они забавы ради пугали все ботинки, выставленные на ночь у гостиничных номеров для чистки, то требовали в ресторане чудовищные порции венской говядины, к ужасу завсегдатаев, не терпевших говяжьего запаха, то затевали вдруг на виду у всех громкую перепалку, готовую перейти в драку, чтобы в решительный момент дружески обняться и удалиться под руку, наслаждаясь замешательством вокруг.

Короткая дружба с Матковским — пример того, как легко и просто сходилась Кайнц с товарищами по профессии. Часто говорили, что он — актер с головы до ног и ему присущи все достоинства и недостатки, свойственные людям театра. В основном это справедливо, но одного недостатка, очень распространенного в старой актерской среде, он был почти лишен — зависти, недоброжелательства к коллегам. Правда, в юношеских письмах еще встречаются, хотя и нечасто, колкости в адрес того или иного бездарного лицедея, но позднее Кайнц всегда видел в любом актере товарища по работе, художника, несущего людям высокое искусство и уже потому достойного дружбы и уважения.

В Америке Кайнц продолжал серьезно изучать английский. Не довольствуясь помощью жены и падчерицы, он даже взял специального учителя и старался приучить себя не только говорить, но и думать на чужом для себя языке. Результаты не замедлили сказаться, — со всех сторон стали слышаться похвалы его успехам, и он даже начал учить роль Гамлета в оригинале, все более укрепляясь в своем намерении перейти на английскую сцену.

Когда началось гастрольное турне по городам Америки, Сара осталась с дочкой в Нью-Йорке: у нее уже давно было неладно с сердцем, теперь болезнь обострилась, и она решила вернуться с Розы в Европу, даже не дождавшись возвращения мужа из поездки. Кайнц понимал, что оставаться в Америке необходимо только ему, — тем не менее отъезд семьи подействовал на него

тяжело, он был полон мрачных предчувствий и постоянно находился в возбужденном, беспокойном настроении. Это состояние придавало особую окраску сценическим образам,— быть может, никогда еще его Гамлет, Мортимер, Карл Моор, Уриэль Акоста, Альфонсо не жили такой трепетно-напряженной жизнью и никогда еще не была так велика сила их эмоционального воздействия.

Антрепренеры были довольны: спектакли шли с аншлагами. Вначале предполагалось продлить гастроль на 14 дней, затем этот срок растянулся до трех месяцев; хозяева театров были не прочь еще более увеличить его, но в марте пришло срочное известие от Сары: она больна, лежит в санатории около Вены и просит мужа вернуться. Обратное путешествие было безрадостным. Кайнц слишком хорошо знал характер жены и понимал, что если она решилась просить его о возвращении, значит, дело серьезно. Когда в пасмурный мартовский день океанский корабль прибыл в порт Бремерхафен, еще издали, с палубы, бросилась в глаза маленькая съежившаяся фигурка Розы, в стороне от толпы встречающих. Во всем ее облике была такая безнадежность, что вопросы оказались лишними. «Мама очень, очень больна, она ждет...», — начала было девушка и разрыдалась. Осунувшееся, изможденное лицо Сары, ожидавшей мужа и дочь в санатории, не оставляло сомнений в серьезности положения; каждое движение стоило ей усилий. Диагноз врачей был мрачен: болезнь может тянуться еще долго, но надежд на поправку почти нет. Дипломатическая вежливость этого «почти» не могла ввести Кайнца в заблуждение. Он был близок к отчаянию. В третий раз предстояло пережить ужас потери близкого существа, тем более страшный, что он стал куда старше и жизнелюбие юности не защищало, как прежде, от ударов судьбы. Однако и на этот раз предаваться горю было некогда: Сара могла протянуть еще несколько лет, надо было сделать все, чтобы оградить ее от волнений, обеспечить самые лучшие условия для лечения. Это требовало денег: пребывание в санатории стоило дорого, а взять больную домой не разрешали. Чтобы достать необходимые средства, Кайнц работал с гигантской нагрузкой, хотя его здоровье оставляло желать лучшего. Прежде всего сдали нервы: тяжелый конфликт с Барнаем, непрерывная перегрузка, а теперь и опаснейшая болезнь жены,— выдержать все это было нелегко. Как обычно, нервное перенапряжение отразилось прежде всего на голосе. Он стал звучать суховато, тускло, лишился подвижности и силы, иногда приходилось напрягать всю волю, чтобы заставить себя говорить. Врач, к которому обратился

актер, посоветовал ему пить сырые яйца. Действительно, они помогли, но довольно скоро Кайнц почувствовал, что организм их больше не принимает. Кто-то порекомендовал размешивать яйца в коньяке. Артист воспользовался советом и убедился, что стакан коньяка перед выступлением, даже без сырых яиц, благотворно действует и на голос, и на общее настроение. Вскоре такой стакан стал ему необходим не только перед спектаклем, но и перед каждой ответственной сценой, затем — перед репетицией, потом — между репетицией и спектаклем, наконец пришло время, когда ежедневный стакан превратился в две бутылки. Разумеется, это не осталось незамеченным. Всей силы воли Кайнца, всего его мастерства не доставало, чтобы скрыть губительные следы алкоголя. К тому же атмосфера гастролей — встречи, проводы, бесконечные банкеты — мешала справиться с пагубным пристрастием. Встречи с Кайнцем в эти недели приводили его друзей в ужас: он выглядел издерганным, лишенным душевного равновесия, болезненно-взвинченным, а главное, он пил.

Быть может, и этот редкий талант, как многие другие, стал бы жертвой алкоголя, но, к счастью, в творческой судьбе актера как раз в это трудное для него время произошел резкий перелом.

## ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА

3 апреля 1892 года в одной из берлинских газет появилось сообщение, взволновавшее всех любителей искусства. Руководитель Немецкого театра Адольф Л'Арронж, говорилось в нем, решил выйти из Сценического союза, чтобы иметь возможность вновь пригласить Йозефа Кайнца к себе в театр. Конечно, этому сообщению предшествовали закулисные переговоры между заинтересованными сторонами. Побудительные мотивы актера понять легко — возвращение в «родной дом» все эти годы оставалось его мечтой, — но чем руководствовался Л'Арронж?

У директора имелись свои причины, и достаточно веские, ибо с каждым годом положение дел в театре ухудшалось: симптомы упадка, заметные еще к моменту ухода Кайнца, стали теперь явными и угрожающими. Казалось, еще совсем недавно в Немецком театре видели большое явление культуры. Открытие его в столице воссоединенной страны приветствовали как воплощение мечты передовых кругов общества о театре демократическом, общенациональном. Но проходил сезон за сезоном, и все большее число людей убеждалось, что надежд, возлагавшихся на него, театр Л'Арронжа не оправдал; он становился все более ординарным, заурядным, — во всяком случае, претендовать на роль художественного знаменосца не приходилось. Конечно, глухие 80-е годы никак нельзя назвать благоприятными для смелых свершений в искусстве. Вспоминая позднее об этом времени, Отто Брам, упорно пытавшийся пробить дорогу новому на сцене, горько писал о духовной нищете общества, которая даже передовым, высококультурным людям мешала увидеть и оценить истинные потребности времени и значение произведений, поднимающих болезненные, проблемные вопросы эпохи. Брама поразило, что даже Лаубе присоединился к хору голосов, требовавших изменить финал «Норы» Ибсена, не допустив ухода героини из дому и развала семьи. «Все несчастье этих лет — в таком требовании, — возмущенно восклицал критик, — вялость и пошлость эпохи, не пытавшейся искать в театре серьезного и стремившейся компромиссно уйти от конфликтов, раздирающих и возвышающих нашу жизнь». Действительно, театральная жизнь влачила тогда жалкое существование, сцены заполняли веселые пустячки, и казалось, «дьявол развлекательности» может торжествовать победу.

Но в таких условиях особенно возрастала ответственность театра, организованного именно для того, чтобы противопоставить потоку третьесортных безделиц настоящее большое искусство. Пусть в Германии тех лет не было великих драматургов, но ведь классика могла обрести достойную жизнь в Немецком театре с его первоклассными актерами! Поначалу казалось, что так оно и будет: в первом сезоне 13 произведений классиков были показаны 154 раза. Однако уже со второго сезона сначала незаметно, а потом более явно Шиллера и Шекспира начинают вытеснять авторы современных комедий — Блюменталь, Ландау, Лублинер, Мозер, сам Л'Арронж, позднее Шентан и Кадельбург. Например, в третьем сезоне «Капля яда» Блюменталья прошла 68 раз, в четвертом сезоне «Золотые рыбки» Шентана и Кадельбурга — 59 раз, в одном из последующих сезонов «Господин сенатор» тех же авторов — 108 раз. Иными словами, театр Л'Арронжа через несколько лет перестал чем-либо существенно отличаться от других берлинских театров.

Директору стало казаться, что главная беда его труппы — в отсутствии блестящих солистов, мастеров европейского и мирового масштаба, стоит им появиться, — и дела пойдут на лад. На деле все обстояло сложнее: актерская бедность была не причиной, а следствием положения дел в театре, из которого по разным причинам ушли почти все лучшие силы. В конце первого сезона, еще до Барная, вышел, уплатив неустойку, Хаазе, через несколько лет, в 1888 году, уехал в Вену Ферстер, самый энергичный и деятельный из режиссеров театра, и наконец, из-за болезни отказался от участия в «деле» Зигварт Фридман. Таким образом, вокруг Л'Арронжа не осталось ни одного из прежних акционеров. Если к этому добавить, что в 1890 году театр покинула Агнес Зорма, как и Кайнц поверив посулам Барная (к счастью, она, подобно ее партнеру, позднее вернулась), то понять огорчения директора станет совсем не трудно.

Удивляться столь быстрому разброду не приходится: уже вскоре после открытия театра стало ясно, что его основателей не объединяет, в сущности, общая художественная платформа и что к тому же отнюдь не все они готовы принести в жертву свой личный успех гастролера-виртуоза на алтарь общего дела. Начались раздоры, неурядицы, — естественно, что театр постепенно терял притягательную силу для серьезных актеров. К тому же отчетливо выявилась слабость и нецелеустремленность руководства, ставшая главной бедой к началу 90-х годов. Чтобы быть знаменосцем и вести за собой других, нужно прежде всего ясно видеть



цель. Такой цели у Л'Арронжа не было, он просто растерялся в потоке бурных противоборствующих течений современного искусства. Ему оказалось не под силу не только возглавить одно из течений, но даже разобраться в них. Что же удивительного, если руководимый им театр неся по волнам без руля и без ветрил, теряя актеров и зрителей?

Сам Л'Арронж не был крупным художником масштаба Станиславского, Антуана или Генри Ирвинга, — он был средний драматург, посредственный режиссер и энергичный администратор. Как человек дела, хорошо умевший считать, директор твердо усвоил нехитрую истину: зрители охотно ходят туда, где могут видеть своих любимых актеров. Естественно, у него появилась, а затем и укрепилась мысль — любой ценой вернуть Кайнца. Александр Бартель, игравший в эти годы лирико-героический репертуар, обладал приятной внешностью, грамотно и с выражением читал текст, он гарантировал дирекцию от провальных вечеров, — падения были ему неведомы, — но никогда, ни на один миг, его образы не озарялись искрой вдохновения, никогда не знал он взлетов, заставлявших зал жить одной жизнью с его героями. С Бартелем можно было бы мириться, не будь таким свежим и острым воспоминание о Кайнце.

Взвесив все эти обстоятельства, Л'Арронж пришел к выводу, что ему выгоднее и целесообразнее выйти из Сценического союза, приобретая зато замечательного актера и симпатии театральной общественности, чем безустанно наблюдать, как его детище все глубже погрязает в болоте серости и рутины.

13 апреля, всего через десять дней после газетного сообщения, Кайнец вновь стоял на знакомой ему сцене в костюме испанского инфанта Дон Карлоса. Прием, оказанный ему, мало назвать восторженным: каждый выход артиста, почти каждая его фраза встречались овацией. Когда спектакль кончился, никто не покинул зал, хотя зрители отлично знали, что в Немецком театре выходы на аплодисменты отменены. Крики «Браво, Кайнец!», «Занавес — в виде исключения», «Кайнца на сцену!» — не утихали даже тогда, когда дали железный противопожарный занавес. Больше часа актер не мог покинуть здание: он стал всерьез опасаться слишком бурных проявлений зрительской любви.

Такой прием, разумеется, льстил самолюбию. Но Кайнец был слишком большим мастером, чтобы не обратить внимания на критические нотки, на этот раз отчетливо слышные среди похвал. Он понимал, что правы рецензенты, по мнению которых, исполнение стало бы еще совершеннее, сумей актер избавиться от воспитан-

ного годами гастролерства стремления к эффектам и подчеркнутой демонстрации своих технических возможностей. В одном, правда, критики и зрители были едины: Л'Арронж сделал большое дело, вернув в Берлин лучшего актера австро-немецкой сцены.

Первой новой ролью Кайнца по возвращении в Немецкий театр оказался Фернандо в «Стелле» Гете. Вскоре этого героя смогли увидеть земляки актера, — театр в мае гастролировал в Вене. Однако свидание с родным городом и на этот раз оставило осадок горечи. Роль Фернандо была чужда индивидуальности исполнителя, критики справедливо упрекали его в насилии над поэтом, ибо образ, «слепленный из воска, он пытался перелить в бронзу». К тому же гастролы проходили в трудных условиях: холодный зал, плохая акустика, неудобная сцена, — неудивительно, что зрители были разочарованы. Сам Кайнц об этом достаточно самокритично и не без юмора писал: «Было еще хорошо, что мне дали доиграть, за это я еще и сегодня благодарен венцам. То наслаждение искусством, которое я предложил в тот вечер моим милым землякам, не могло бы внушить им высокого мнения о вкусе берлинцев. . . Пресса имела много оснований быть недовольной спектаклем. Я тоже. Позднее распространился слух, будто я на следующий день уехал, уязвленный тем, что публика после представления не выпрягла из моего экипажа лошадей. Но ведь вы знаете, что извозчики тогда бастовали и экипажа у меня не было, так что выпрячь можно было разве что меня из моих собственных калош. Нет, в самом деле, этого я не ждал. Я был рад убратся подобра-поздорову, потащился в свою гостиницу и 14 дней ждал спектакля «Ромео», который в конце концов так и не состоялся, ибо Л'Арронж отказался провести противопожарную обработку декораций, как того требовала венская полицейская инструкция. Таким образом, не по своей воле я был лишен возможности искупить свою вину перед венцами».

Не стоит обманываться полусуфливым тоном: на душе у артиста скребли кошки. Казалось, в родной Вене его преследует злой рок, а между тем не было города, признание которого было бы ему так дорого, так жизненно необходимо, как признание города детства. Да и вообще неудача в первой же роли, сыгранной после долгого отсутствия, — плохой признак. Не означает ли она, что артист уже не тот и что лучшие времена позади?

Нет, не означает, доказал Кайнц, блестяще сыграв осенью 1892 года, в начале первого сезона после возвращения в «свой» театр, три труднейшие роли: Ореста в «Орестее» Эсхила, Франца

Моора в «Разбойниках» и, наконец, Альцеста в «Мизантропе» Мольера. Последняя роль стала ему особенно дорога, ибо в судьбе мольеровского героя актер видел немало аналогий с собственной: неудачный процесс Альцеста — бесплодная тяжба с Барнаем, сплетни и пересуды вокруг Селимены — и ядовитое злословие вокруг его собственного брака — ассоциации рождались сами собой. Альцеста — Кайнца сравнивали с Гамлетом и Дон Кихотом — с первым героя роднила сила интеллекта, со вторым — трогательная готовность биться за добро, нечто беспомощно-детское и на редкость привлекательное в самом облике, манере держаться. Но этот Альцест, хоть и одетый в костюм французского дворянина XVII века, был прежде всего современником актера и зрителей — нетерпеливым, неуравновешенным, полным какой-то смутной тревоги. Наивные в своей прямолинейности обличения большого ребенка разили не только придворную мораль времен Людовика XIV, — ложь и лицемерие разъедали общество, в котором жил сам артист. «Это уже не роль, не игра», — потрясенно восклицал один из критиков. Как многие другие герои Кайнца, Альцест был соткан из противоречий: в нем уживались сила и слабость, ярость и доброта, интеллектуальность и простодушие. Поражала очевидцев эмоциональная заразительность игры: когда Альцест, обращаясь прямо в зал, пел нехитрую песенку: «Не отдам любимую за целый Париж!» — многие в восторге вскакивали с мест, увлеченно подхватывая мелодию. «Кто это слышал, — писал переводчик «Мизантропа» Л. Фульда, — никогда не забудет этот звучный, полный ликования голос».

Напряженная работа, подготовка одной роли за другой давала возможность Кайнцу хоть на время забывать о своем горе: жене становилось все хуже и хуже. Чтобы хоть как-то развлечь и поддержать больную, он организовал в своей большой квартире домашнее представление в день сорокалетия Сары. Он читал в лицах небольшую сценку Нестроя с таким вдохновением и мастерством, словно мог силой своего искусства победить болезнь; слабая улыбка на губах близкого человека значила для него в тот вечер больше, чем овации переполненного зала. Однако дни Сары были сочтены — 24 июня 1893 года она скончалась. Уже давно готовый к печальной развязке, Кайнц держался мужественно и внешне спокойно. Лишь в одном из писем к другу, написанном спустя несколько месяцев, он позволил себе быть откровенным: «Моя бедная, добрая жена, — писал он, — уже четыре месяца мертва. 24 июня... она умерла после долгих тяжелейших, невыразимых страданий: непосредственной причиной смерти был па-

ралич сердца... Что я пережил и переживаю — не могу никому сказать. Это потрясло меня до основания. Дети, слава богу, уже в основном преодолели горе, — мне его не преодолеть никогда, никогда!»

После смерти жены на попечении вдовца остались двое ее детей, следовало подумать об их будущем. Если для Розы пример отчима стал решающим и она с детства твердо и бесповоротно решила стать актрисой, то Мориса театр интересовал мало, ему ближе были естественные науки. Кайнц всегда считал, что долг родителей — развивать природные склонности детей, ни в чем не насилуя их волю; так поступили в свое время отец и мать по отношению к нему, так действовал сейчас и он. Морис стал изучать медицину и впоследствии работал детским врачом в Мюнхене, Роза пошла на сцену. Когда через несколько лет она дебютировала в Магдебургском театре в роли Кетхен («Кетхен из Гейльбронна» Клейста), отчим не только отправился с ней, но даже вышел на сцену в массовке, чтобы незаметно ободрить падчерицу. Зрители этого провинциального театрика, конечно, не предполагали в тот вечер, что один из бессловесных стражников — знаменитый Кайнц.

Первые месяцы после смерти жены артист работал неистово и одержимо, не оставляя себе буквально ни минуты свободного времени, словно боясь хоть на миг остаться наедине со своими мыслями. В ту осень Немецкий театр собирался ставить «Каина» Байрона, и ему предназначалась заглавная роль. Кайнц бесконечно любил английского поэта, ставя его рядом с Шекспиром, Шиллером, Грильпарцером. Могучие байроновские образы волновали актера, будили его фантазию, он был уверен, что сможет сыграть их так, чтобы люди в зале почувствовали трепет и по достоинству оценили поэта. «Нет ничего, сильнее воздействующего на сцене, — писал он, — нет более прекрасной, но и более трудной задачи для актера. Существует лишь равное, как, например, «Фауст». Кайнцу было очень близко не только свободолюбие Байрона, но и внутренний мир поэта: оба они воспринимали жизнь во всей полноте, их сближала интенсивность, напряженность и энергия каждодневного бытия.

Именно Кайнцу был обязан Немецкий театр появлением в репертуаре «Каина». Хотя в афише стояло «Вольное переложение и инсценировка Л'Арронжа», справедливо было бы поставить рядом и фамилию актера, ибо он был не только советчиком, помощником, исполнителем главной роли, но и двигательной пружиной всего дела.

Центральная роль далась Кайнцу нелегко; на первых спектаклях большее впечатление производили Отто Зоммершторфф (Люцифер) и Терезина Гесснер (Ада), и лишь постепенно главный герой занял подобающее место в трагедии. Однако весь энтузиазм артиста, вся его страстная приверженность к Байрону не смогли сделать спектакль репертуарным. Это все же было зрелище для узкого круга ценителей, знатоков, широкая публика осталась равнодушной.

Впрочем, интерес Кайнца к английскому поэту не угас. Байрон остался одним из сильнейших увлечений его жизни, он обращался к творчеству поэта снова и снова, открывая в нем каждый раз нечто незнакомое и прекрасное. Особенно много сил потратил он, чтобы перевести и обработать «Сарданапала»: мягкий и благородный герой трагедии был полон для него неотразимой привлекательности. Несколько раз казалось, что ему удастся добиться постановки произведения на сцене, но в каждом случае возникали препятствия. Когда же мечта была совсем близка к осуществлению, актера сразила болезнь.

Работа над Байроном оказалась для Кайнца благотельным целительным средством. Она настолько захватила его, что искусственное возбуждение алкоголем стало ненужным, и артист с удивлением заметил, что может обходиться без ежедневного коньяка. «Я больше не пью!» — радостно объявил он одному из товарищей по сцене, который несколько месяцев назад пришел в ужас от его вида и состояния и горько напомнил ему о судьбе Девриента, сгубленного алкоголем. Кайнец действительно перестал пить. Как ни тяжело приходилось ему впоследствии, как ни терзали его физические и нравственные страдания, — он никогда больше не искал утешения в вине.

Летом 1894 года в жизни Немецкого театра произошли серьезные изменения. Л'Арронж, организатор дела и его руководитель в течение более десяти лет, ушел в отставку, почувствовав, что у него нет сил вести театральный корабль по извилистому фарватеру, среди бурных течений. На смену ему пришел Отто Брам — человек с железной волей, холодным, трезвым взглядом на вещи, завидной энергией и непоколебимо твердыми художественными пристрастиями и антипатиями. В его лице к руководству театром пришел немецкий натурализм со всеми его сильными и слабыми сторонами.

Еще с начала 80-х годов в литературе и искусстве Германии активизировались силы, противостоящие официальным идеологам империи, выдвигая лозунг «более правдивого отображения совре-

менности». Писатели и критики, сторонники нового направления, слишком ясно видели рост социальных противоречий, чудовищную эксплуатацию рабочих, обнищание крестьян, чтобы считать себя вправе уйти от насущных жизненных проблем или, хуже того, воспевать окружающую действительность. Наоборот, показать все ее язвы и пороки, ничего не приукрашивая и не скрывая, вот цель! Отто Брам, рядом с братьями Генрихом Хартом и Юлиусом Хартом, Теодором Вольфом, Максимилианом Гарденом, Паулем Шленгером, Арно Гольцем, Йоханнесом Шлафом, был одним из самых активных и энергичных сторонников этого направления. Когда в 1889 году в Берлине усилиями группы энтузиастов удалось открыть театр «Свободная сцена», предназначенный для утверждения современной драматургии, Брам стал его руководителем, а еще через год он организовал выпуск журнала (под тем же названием «Свободная сцена»), в первом номере которого ясно определил его задачи. «В центре наших устремлений,— говорилось в передовой статье,— должно стоять искусство, которое всматривается в действительность и в современную жизнь... Лозунгом нового искусства, вычерченным золотыми буквами, является одно слово — правда; правда — на каждом жизненном пути; это то, чего мы добиваемся и чего мы требуем». Этими принципами руководствовался Брам и на практике, настойчиво пропагандируя в своем театре современную драматургию. Хотя театр «Свободная сцена» был «полузакрытым», то есть существовал как литературное общество, имевшее право давать представления лишь для своих членов, многие его постановки — «Привидения» Ибсена, «Власть тьмы» Толстого, пьесы Гауптмана — имели широкий общественный резонанс. Сам Брам считал открытие «Свободной сцены» такой важной вехой в развитии национального искусства, что позднее с несколько наивным преувеличением писал: «1889 год был годом немецкой театральной революции, как 1789 год был годом революции человечества».

Как бы там ни было, «Свободная сцена» подготовила почву для прихода Брама в Немецкий театр. Несомненно, новый руководитель, в отличие от Л'Арронжа, был сильной личностью, человеком, умевшим наметить путь и следовать им целеустремленно и настойчиво,— последующие годы лишний раз подтвердили это. С самого начала он решительно объявил сотрудникам театра свое кредо: не короли и герои далеких времен, а люди сегодняшнего дня должны стать хозяевами на сцене. Долой плащи, шпаги, мантии, да здравствуют сюртуки и рабочие блузы! В могилу старое искусство, нужны новые герои, дорогу им!

Кайнца и Брама связывала давняя дружба. Критик высоко ценил артиста; как мы помним, он горячо защищал его от Барная, и Кайнц мог быть уверен, что всегда, в любом деле встретит поддержку и понимание у нового директора. Их личные отношения действительно всегда оставались наилучшими. Однако в вопросах творческих все обстояло не так гладко, и чем дальше, тем сложнее.

Классика, бесконечно любимая Кайнцем, была чужда Брам, его сердце безраздельно принадлежало современникам, и прежде всего Ибсену и Гауптману, а артисту приходилось преодолевать себя, свои вкусы и пристрастия, чтобы понять и принять этих провозвестников новой драматургической эры.

До начала первого спектакля нового сезона Кайнцу было поручено прочитать пролог, сочиненный Гауптманом. В его строфах декларировалось новое направление театра, цель которого — показать не только прекрасное, но и низкое, грубое.

Однако спектакль насторожил даже самых горячих сторонников Брама. Смутил уже сам выбор произведения: не рискуя сразу же отказаться от всех традиций, Брам выбрал для открытия трагедию Шиллера «Коварство и любовь». Трудно было найти вещь менее подходящую для утверждения натуралистических принципов на сцене. Стремление Брама добиться «жизненности» и «правдивости» происходящего пришло в непримиримое противоречие с приподнятым, полным пафоса стилем Шиллера, а следовательно, и с художественной правдой. Режиссер заставлял актеров говорить, «как в жизни», он строго следил, чтобы их поведение на сцене не отличалось от обыденного, в этом спектакле не было места для сильных эмоций и ярких красок. Оказалось, увы, что в нем не осталось места и для Шиллера.

Распределение ролей вполне соответствовало замыслу режиссера. Кайнцу поручили играть не Фердинанда, как прежде, а Вурма. Дело здесь не в возрасте. Актеру было 36 лет, много позднее он великолепно играл совсем юного Ромео. Для Брама Кайнц был не слишком стар, а слишком ярок, эффектен, непотворимо индивидуален, с ним пришел бы романтический пафос, а этого постановщик не хотел. Поэтому он поручил Фердинанда двадцатипятилетнему Рудольфу Риттнеру, позднее ставшему одним из виднейших мастеров натурализма на сцене. Фердинанд, однако, не стал и не мог стать его удачей: он тщательно прятал чувства, а у Шиллера они выплескивались наружу. Риттнер гасил темперамент — героя трагедии он захлестывал, актер старался сыграть заурядного майора — поэт создал личность яркую,

выделяющуюся, — словом, почти все, чего требовал Брам от исполнителя, противоречило Шиллеру.

Кайнц в роли Вурма показал великолепное мастерство перевоплощения, он исследовал тончайшие, потаенные изгибы души хитрого и коварного человечка, но ему было явно тесно в рамках роли. Лишь взрыв страсти в кабинете у президента и заключительная сцена Вурма в последнем акте заставили публику увидеть вновь своего «старого, любимого Кайнца». «Исполненная со всей силой таланта, — писал об этой сцене Э. фон Винтерштейн, — она была в этот вечер единственной... которая вызвала восторженное ликование, прозвучавшее прямо оппозиционно» (имеется в виду оппозиция постановке в целом).

Неудача спектакля была столь очевидной, что ее вынужден был почти безоговорочно признать сам Брам, писавший о «явном неуспехе, который получил в театральном мире даже своего рода известность». Правда, через много лет он попытался не то чтобы оправдать себя, но во всяком случае объяснить свои намерения, утверждая, что речь шла о первой попытке приблизить классиков к современному ощущению и что неудача постановки означает не ошибочность самой идеи, а лишь ее неубедительное художественное воплощение. Больше всего огорчило режиссера то, что после провала «Коварства и любви» в его правоте стали сомневаться даже те, кого он считал твердыми единомышленниками, как, например, Риттнер, не говоря уже о Кайнце.

Однако Брам был слишком упорным и настойчивым человеком, чтобы капитулировать сразу. Он сделал еще одну попытку прочесть по-своему классику, на этот раз для эксперимента был выбран «Венецианский купец» Шекспира. И только когда опыт закончился плачевно, директор пришел к выводу, что новое утверждаемое им направление должно опираться на произведения современных, и прежде всего на Ибсена и Гауптмана.

Действительно, не «Коварство и любовь» и не «Венецианский купец», а социальная драма Г. Гауптмана «Ткачи», показанная впервые 25 сентября 1894 года, стала знаменем нового. Эту постановку справедливо называли «визитной карточкой» Брама. Самый строгий и беспристрастный судья — время — вынес приговор спектаклю: в истории немецкого и всего европейского театра он оказался одним из самых значительных и талантливых, вызвав мощный общественный резонанс в Германии и даже за ее пределами. Известно, что Владимир Ильич Ленин во время своего краткого пребывания в Берлине в 1895 году использовал один из вечеров, чтобы посмотреть в Немецком театре «Ткачей».



Браму стоило гигантского труда добиться разрешения на постановку — революционная направленность драмы слишком бросалась в глаза, чтобы ее могла не заметить цензура. «Вооруженное восстание угнетенных рабочих, — говорилось в постановлении о запрещении «Ткачей», — представляется в пьесе, как неизбежное следствие социального неустойства, а участие в восстании — как долг каждого порядочного человека».

Все же упорство и настойчивость Брама восторжествовали: сначала ему удалось добиться постановки драмы на «Свободной сцене», а затем — и на улице Шумана. Вильгельм II был взбешен; он и раньше не жаловал Немецкий театр, как рассадник вольнодумства, теперь же император даже не считал нужным скрывать свою ярость, демонстративно отказавшись от ложи в зале, где демократически настроенные зрители восторженно приветствовали пьесу Гауптмана.

Стилистика «Ткачей» для своего времени была необычной: в драме, посвященной восстанию силезских ткачей 1844 года, нет главного героя, точнее, ее герой коллективный — рабочая масса, доведенная до предела отчаяния и в конце концов восстающая против угнетателей. Именно в активизации рабочих, в пробуждении в них воли к борьбе — основа драматического действия пьесы.

Брам прочел «Ткачей» в полном соответствии с авторским замыслом, — ведь в драме воплощались те художественные принципы, которые проповедовал сам режиссер. На этот раз он действительно раскрывал автора, а не боролся с ним, — и его победа оказалась бесспорной.

Кайнц на первых спектаклях играл Беккера, одного из предводителей восстания, а с 25-го представления — ткача Готтлиба Гильзе. Он участвовал подряд более чем в ста спектаклях «Ткачей» и мог бы чувствовать себя полноправным юбиляром, вполне достойным всех лавров, выпавших на долю постановки, если бы был удовлетворен работой. Этого не произошло.

Начав работать над ролью Беккера, Кайнц не нашел в ней ничего, что могло бы возбудить актерскую фантазию. Он мучился, безуспешно пытаясь компенсировать отсутствие внутреннего контакта с ролью внешней характерностью и с каждым спектаклем острее ощущал, что у него ничего не получается. Брам решил было, что образ Готтлиба Гильзе окажется более близким актеру, но надежда не оправдалась. Кайнц не роптал, добросовестно стараясь выполнить все указания драматурга и режиссера, но успеха так и не добился. Еще в «Празднике мира» он почувствовал, как трудно ему играть Гауптмана, а ведь там образ Вильгельма ка-

зался специально созданным для него! Что же говорить о рабочих Беккере и Гильзе, характеры которых, лишенные, на взгляд актера, индивидуального зерна, были ему бесконечно далеки! Да и вся стилистика пьесы, ее художественный строй воспринимались Кайнцем критически. «Ему было неуютно среди ткачей», — вспоминал Брам.

Разумеется, актер не принял драму Гауптмана эстетически, а не этически, — ему недоставало в ней ощущения прекрасного, как в содержании, так и в форме. Он привык играть романтических героев Шиллера и Грильпарцера, рядом с которыми Беккер и Гильзе казались слишком уж грубо-земными, неодухотворенными. Воспитанный на классике и бесконечно влюбленный в нее, он не смог зажить одной жизнью с обездоленными героями Гауптмана, они остались чуждыми ему, как и он им.

Куда большее удовлетворение доставляли Кайнцу роли, близкие его индивидуальности или же ставящие перед ним интересные, на его взгляд, актерские задачи. В эти годы он, не зная усталости, готовил одну огромную роль за другой: за Тартюфом следовал Бассано, за Ричардом III — Аппель в «Мастере из Пальмиры» Вильбрандта, король Астольфо в «Талисмане» Фульды и длинная вереница других сценических образов. После периода душевной депрессии, вызванной потрясениями тяжелого четырехлетия 1889—1893 годов, Кайнц снова почувствовал себя в расцвете сил.

Между тем дела в Немецком театре после прихода к руководству Брама оставались по-прежнему не блестящими. Односторонность вкусов нового директора, нетерпимость ко всему, что не отвечало его художественным идеалам, негибкая репертуарная политика — все это не могло поправить положения. К тому же постоянная публика Шуманштрассе была слишком консервативна, чтобы быстро и безболезненно сменить свои привычные пристрастия: далеко не все эксперименты Брама собирали полный зал. Правда, «на Кайнца» ходили по-прежнему, но ему становилось все труднее играть в театре, который делался чужим. Все чаще возвращается он мыслями к родной Вене, к Бургтеатру... Когда ему удавалось добиться постановки какой-нибудь австрийской пьесы, он торжествовал: ему хотелось, чтобы люди в зале оценили поэтическое мастерство его земляков.

К юбилею старого актера Людвиг Менцеля Кайнц предложил подготовить народную комедию австрийского классика Нестроя «Злой дух Лумпацивагабундус». Ее герои — веселые ремесленники, столяр, сапожник и портной — убедительно доказывают

злomu духу справедливость старой поговорки: «Не в деньгах счастье».

Предложение было принято, и артист с наслаждением сыграл в спектакле одну из главных ролей — портного Цвирна. «Этот тоненький дерзкий белокурый портняжка, — писал о его герое критик П. Шлентер, — барахтался и трепыхался, пел и прыгал, смеялся и плакал, воровал и благодетельствовал, нищенствовал и повелевал, и все это с такой живостью и естественностью, что нельзя было опомниться и нельзя было вдоволь насмотреться на эту гротескную фигурку, всю целиком из сказки».

После спектакля возбужденный Кайнц напал на Брама:

— Видите, какой успех? Вот чего хочет публика. Зачем же закрывать дорогу всему, кроме Ибсена и Гауптмана?

Впрочем, на этот раз спорить с директором долго не пришлось. Брам и сам по достоинству оценил оглушительный успех постановки.

— А хотите постоянно иметь Цвирна в своем репертуаре? — ответил он вопросом на вопрос.

Актер радостно вскочил:

— Если вы согласны, готов сыграть его тридцать раз подряд. Я вообще не буду играть никаких других ролей!

Так на афише театра появился один из самых репертуарных в тот год спектаклей, namного поправивший финансовые дела.

В том же 1896 году Кайнц впервые выступил в трех одноактных пьесах Г. Зудермана, объединенных общим названием «Моритурн» («Обреченные смерти»). Премьеру зрители встретили восторженно, и в дальнейшем наплыв публики был так велик, что актер жаловался: из-за кассового успеха ему приходилось играть одно и то же шесть раз в неделю.

Все три пьесы вполне самостоятельны, их объединяет лишь одно — над героями витает смерть. Кайнц был занят в каждой из трех пьес-новелл и играл три совершенно несхожие роли: древне-готского короля Тейю («Тейя»), прусского офицера Фритца, приволичившегося за женой своего сослуживца и вызванного ревнивым бреттером-мужем на дуэль («Фритцхен»), и придворного художника, едва не ставшего жертвой жестокой и легкомысленной королевы («Настоящий художник»). Все три роли были сыграны мастерски, с тонким проникновением в суть авторского замысла, но особенно большой успех имели первые две.

Много лет спустя критик Юлиус Баб вспоминал, как поразила его в роли Тейи скульптурная отточенность пластики артиста и тончайшая психологическая нюансировка образа. Герою пьесы

оставалось жить считанные часы, он знал, что ни ему, ни его войнам спасения нет: они уже давно изнемогают от голода, их лагерь окружен византийцами, наутро предстоит решающее сражение, в котором нельзя победить, но можно с честью умереть. «В тот вечер я почти не слышал слов,— писал Ю. Баб,— я видел только игру тела, игру лица, больше всего игру его «зубов». Мрачный Тейя, король умирающих с голоду готов, сидит в своей палатке. Нежная прелесть королевы сломила мрачное упрямство короля, подарила ему радость перед торжественной смертью. Первую и последнюю брачную ночь празднуют они, и вместо пышных яств перед ними корка черствого хлеба. И вот король берет этот жалкий кусок хлеба и откусывает ломоть. Я до сих пор вижу эти белые, сверкающие зубы, вонзающиеся в темную корку: то были зубы хищника, зубы животного, зубы необузданного зверя, но... не больше секунды длился порыв — дух одержал победу над телом, и уже чуть-чуть презрительным, равнодушным, изящным движением крепкие белые зубы откусили кусочек черствого хлеба. Не было зверя — был человек, преодолевший свой самый страшный, свирепый инстинкт — голод».

Когда на спектаклях «Моритури» занавес после антракта поднимался вновь и на сцене появлялся герой второй новеллы гусарский поручик Фритц, в зале всегда возникал шум удивления, переходивший в шквал аплодисментов,— таким невероятным казалось преобразование актера. Только что его король поражал гордым величием, природной грацией и ловкостью человека, прошедшего жизнь в походах и боях, — и вот по сцене ходит жалкий замухрышка-офицерик, похожий на заводную куклу, неумело стараясь скрыть от домашних гнетущий страх перед предстоящей дуэлью. Ни тени интеллекта, ни проблеска мысли в заурядном лице с потухшими глазами и какой-то вымученной ухмылкой. Не только в его облике, но и в голосе, жестах было нечто от казарменной механичности, обычные слова звучали лающе, отрывисто, как короткие команды. Вот случай, когда актер стал не только интерпретатором, пусть даже отличным, а подлинным творцом образа. Зудермана интересовал частный случай, он написал психологический этюд о состоянии и поведении человека перед близкой и неминуемой смертью. Кайнц же создал образ типически-обобщенный, беспощадно-реалистический: его Фритц был живым человеком, несчастным, слабеньким, но вместе с тем это был злой шарж на прусское офицерство — так много характерных деталей, типичных именно для этого социального слоя, нашел артист, что многие лейтенанты и майоры чувствовали себя кровно оскорблен-

ными, видя в ничтожном Фритцхене (так именовали героя домашние, а с ними и автор) свое отражение, пусть преувеличенное, но, в сущности, абсолютно точное.

Выступления в «Моритури» заставили многих критиков еще раз задуматься над многогранностью таланта Кайнца. Впоследствии биографы не раз спорили, что же является главным, определяющим в его творческом почерке, к какому направлению он ближе всего.

Актер своего времени, Кайнец не мог, разумеется, не испытать в той или иной мере влияния художественных течений, которые господствовали в театре тех лет. Натурализм, импрессионизм, неоромантизм так или иначе сказались в его творчестве. Однако связать имя артиста только с одним каким-нибудь течением — значит безгранично сузить и умалить масштаб его индивидуальности, которая решительно не укладывается в рамки одного стиля или течения. Нередко говорили: Кайнец — крупнейший актер-импрессионист. Что ж, если иметь в виду его импульсивность, нервность, мгновенные вспышки-озарения, если вспомнить, как субъективно его творчество, как велика в нем роль интуиции, как важно для него резкое выделение главных, ударных мест, — такое определение не лишено основания. И те, кто видели в его романтических героях, усложненных обостренным интеллектуализмом, одно из выражений неоромантизма, тоже могли бы найти достаточную опору для своих утверждений в его творчестве. Однако назвать Кайнца актером-импрессионистом или актером-неоромантиком недостаточно, ибо каждое из этих направлений отражает лишь какую-то грань его индивидуальности. Думается, что совершенно прав советский театровед С. Игнатов, говоря о психологическом реализме творчества Кайнца, ибо это определение наиболее полно выражает суть его исполнительской манеры. Конечно, речь идет о реализме особого типа, в котором нашли отражение важнейшие веяния времени, но стоит мысленно перебрать лучшие роли Кайнца, чтобы убедиться, какой подлинно реалистической глубиной и жизненностью отличаются его образы.

Драматурги — современники артиста, как Гауптман, так и менее значительные: Шнитцлер, Зудерман, Фульда, Вильденбрух и другие, — видели в нем не простого исполнителя их замысла, а сотворца, который подчас настолько обогащал и углублял образ, что автору оставалось лишь в почтительном восхищении развести руками. Почти всех их связывала с артистом многолетняя дружба, что, впрочем, не мешало жарким спорам вокруг каждой новой пьесы любого из них.



Генрих. «Бедный Генрих» Г. Гауптмана



Генрих. «Бедный Генрих»  
Г. Гауптмана

Цвири. «Злой дух Лумпацивагабун-  
дус» Й. Нестроя

Генрих. «Потонувший колокол»  
Г. Гауптмана





Кандавл. «Гигес и его кольцо»  
Ф. Геббеля

Франц Моор. «Разбойники»  
Ф. Шиллера







Мефистофель. «Фауст» В. Гёте

Тартюф. «Тартюф» Ж.-Б. Мольера

Сирано. «Сирано де Бержерак»  
Э. Ростана

Тассо. «Торквато Тассо» В. Гёте





Дюстерер. «Голос совести»  
Л. Анценгрубера

Грутц. «Земля» К. Шенгерра

Марк Антоний. «Юлий Цезарь» У. Шекспира



Гамлет. «Гамлет» У. Шекспира



Гамлет. «Гамлет» У. Шекспира

Труднее всего складывались отношения с Гауптманом. В начале знакомства, в период «Ткачей», они были довольно холодны и даже напряженны, но вскоре отчужденность уступила место обоюдной приязни, а затем и дружбе. Особенно сблизились оба во время репетиций «Потонувшего колокола» — не проходило дня, чтобы Гауптман не проводил несколько часов в гостях у Кайнца. Здесь, в просторной квартире на Альезенштрассе, собирались нередко после спектакля, как в былые годы на набережной Шпрее, друзья и знакомые: актеры и режиссеры, художники и писатели, критики и дипломаты. Защитники и противники новых течений в искусстве спорили до хрипоты, — хозяин квартиры и Гауптман подавали пример, да и трезвый Брам не оставался в стороне.

Как-то речь зашла о трактовке «Потонувшего колокола». Актер и его директор по-разному воспринимали эту вещь, и беседа, вначале дружеская, стала вскоре довольно острой.

— Натурализм, — говорил Брам, — требует, чтобы на сцене показывалась правда действительности, и только она. Вещь Гауптмана сильна своим просветительским характером, она направлена против религиозного тумана и провозглашает торжество разума. Поэтому, мой друг, — обратился он к артисту, — в стихах Гауптмана, которые вы читаете, важна прежде всего мысль, а не чувство. Пусть в них слышится больше духовной энергии, чем чувственного лиризма.

Кайнец вскочил:

— Ну что ж, если так, разбейте скульптуры, уничтожьте картины, пусть останутся одни фотографии! Да что же это за искусство, которое хочет копировать природу, вместо того чтобы соревноваться с ней! Не убогое повторение, а творческое воспроизведение — вот что нам нужно. Вы говорите «стиль». А что это вообще значит? Ведь у каждого времени и человека свой стиль, здесь унификации не место. Разве Эсхил и Наполеон говорили и ходили так, как наш привратник дядюшка Бергеманн? А вы хотите все унифицировать! Что за прусская манера! Вы путаете правду и правдоподобие. Не правдоподобие, а правдивость, внутреннюю художественную правду обязан передавать и отображать актер.

В отношении «Потонувшего колокола» Кайнец был ближе к истине, чем рассудительный и несколько догматичный Брам. Он тоньше и вернее почувствовал подлинную природу вещи, уловил ее поэтическое очарование и сыграл Генриха, апеллируя не столько к разуму, сколько к сердцу зрителей. Как и обычно, актер резко акцентировал в роли центральный, главный момент, — на этот раз им оказался большой монолог III акта. «Он произно-

сил его в головокружительном темпе, — писал один из критиков, — и в то же время каждый звук слышался ясно и отчетливо. Казалось, он тянет зрителей ввысь, к себе, не давая ни на секунду опомниться и перевести дыхание». Брам был очень недоволен, что монолог звучал, как песня, «теноровая ария», считая, что музыкальность речи мешает воспринимать его смысл. Да и вообще, по мнению директора, роль следовало вести суше, сдержаннее, рациональнее. Однако, сыграй артист Генриха так, как требовал Брам — едва ли удалось бы сохранить дух сказочной поэтичности произведения.

Столкновение мнений по поводу «Потонувшего колокола» не было единичным, споры такого рода возникали не раз, фиксируя растущее отчуждение между директором и актером. «В Немецком театре, — писал позднее Брам в своей книге о Кайнце, — мы были вскоре разлучены различными объективными обстоятельствами, и если он сразу же мог подтвердить и укрепить свое прежнее положение в ролях Вурма, короля в «Эсфири» и Тартюфа, то все же чувствовал в театре новый дух, который его беспокоил. ... До сих пор он был реформатором, теперь же видел другую реформацию, в которой не мог найти себе места. ... Он не хотел учитывать меняющийся сценический язык времени. ... Ученик Бургтеатра, мейнингенцев, Поссарта, он не мог или не хотел воспринимать новые открытия искусства».

Брам привел интересный пример, как по-разному он и Кайнц смотрели на актерские задачи в современном театре. Шла репетиция «Еврейки из Толедо». Как и обычно, актеры «маркировали» свои роли, то есть тихо, обычным тоном проговаривали текст, нимало не заботясь о производимом впечатлении. Лишь Кайнц и здесь сохранял интонационное разнообразие; то, что он, не нарушая общего характера репетиции, произносил слова вполголоса, придавало его речи особую задушевность и теплоту. По словам Брама, он репетировал «со всей сдержанностью голоса, с прекрасным выражением, полным души». Тем сильнее огорчило директора, когда, закончив сильную сцену, актер в финале подошел к рампе и полным голосом бросил в зал заключительные слова. Они прозвучали эффектно, но задушевное настроение сразу исчезло. После репетиции Брам сказал об этом Кайнцу. Тот очень удивился: «Но ведь все остальное было лишь маркировкой!» — изумленно воскликнул он. «Я напомнил ему, — вспоминал Брам, — какими сдержанными средствами он потряс недавно нас со Шлентером, читая «Либушу» Грильпарцера». «Да, конечно, — ответил артист, — если я читаю перед вами и Шлентером, это верный тон,

но если я должен обращаться к тысячам людей...». «На вечернем спектакле,— с горечью продолжал Брам,— последовала стретта, аплодисменты и все осталось по-старому».

Случай показательный: то, в чем Брам видел высшее искусство, казалось Кайнцу черновой работой, недостойной того, чтобы выносить ее на суд публики, а то, что актер считал настоящей игрой, вызывало у режиссера лишь досаду.

Кто же был прав? Казалось бы, все, что пишет Брам,— справедливо. Действительно, эффектные концовки «на публику», встречавшиеся подчас у Кайнца, зачастую мешали единству художественного впечатления. Однако о каких произведениях идет речь? Ведь «Еврейка из Толедо», «Либуша», как и другие пьесы Грильпарцера, обязательно требуют иной исполнительской манеры, чем, скажем, Гауптман,— поэтому требуемая Брамом приглушенность тонов совсем не отвечала здесь авторской стилистике, не говоря уже о творческой природе артиста.

В догматических требованиях Брама отчетливо проявились те противоречия и пороки натурализма, на которые указывал Ф. Меринг. «Восставая против живых, извращенных отношений,— писал он,— отвергая фальшивый, изживший себя, полный условностей академизм, натурализм зачеркивает, однако, и самую сущность искусства, поскольку единственным критерием художественной ценности произведения он признает его буквальное соответствие натуре. Вершиной искусства он считает дотошную копию действительности и осуждает любое добавление от себя, от фантазии художника, любой поэтический вымысел и своеобразие в построении материала».

Не приходится удивляться, что Кайнец постепенно начал тяготиться работой у Брама. Как ни уважал он директора, как ни старался послушно выполнять режиссерские указания, из этого ничего не получалось. «Для меня не существует направления,— говорил он,— для меня существует лишь поэт. И потом, ведь у каждого свое собственное направление». Действительно, искусство Кайнца уходило своими корнями в авторскую фантазию, недаром драматург Людвиг Фульда называл его «актером поэтов». Он был всегда верен автору и свою цель видел в том, чтобы как можно полнее и точнее донести до зрителей замысел произведения, передав своеобразие творческой манеры драматурга. «Мой стиль определяется стилистикой вещи,— говорил он как-то,— я не могу играть Шиллера в том же ключе, что «Ткачей». Поэтому натуралистическое требование бытовой достоверности во что бы то ни стало, бытовой достоверности всегда, везде и во всем



было для него органически неприемлемо. Его возмущала унылая бескрылость эпитонов Гауптмана — «Не имея больших идей, они фотографируют жизнь и обыденную натуру» — и приземленность актеров натуралистической школы, «которые могут лишь подражать, ибо им недостает творческой фантазии». Недаром один из биографов артиста утверждал, что естественность Кайнца и натурализм — антиподы.

Произошло парадоксальное явление: Кайнц, самый правдивый, самый современный актер австро-немецкой сцены 90-х годов XIX века, стал восприниматься Брамом и его единомышленниками как актер архаичный, отсталый, слепой и глухой по отношению к новым течениям. Всего десять лет назад он был знаменем всего самого передового в искусстве, — теперь же даже в похвалах ощущался еле заметный холодок. Да и спектакли, в которых ему приходилось участвовать в эти годы, никак не способствовали поднятию настроения. После того, как Брам потерпел фиаско в своих попытках поставить «в новом ключе» Шиллера и Шекспира, он предоставил заботу о великих творениях прошлого своим помощникам. Вполне понятно, что спектакли классики стали рассматриваться в театре как нечто второстепенное, малозначащее. «В репертуаре Брама, — вспоминал Эдуард Винтерштейн, — специально для Йозефа Кайнца были и драмы высокого стиля. Теперь об этих постановках просто нельзя вспоминать без содрогания. Такие спектакли, как «Еврейка из Толедо», «Ромео и Джульетта», «Разбойники», не были при Бrame поставлены заново, а попросту заимствованы из старого репертуара Л'Арронжа. Если в угоду Кайнцу снова вытаскивали одну из этих пьес, то ее подготовку, на которую затрачивали самое большее две репетиции, поручали какому-нибудь незначительному режиссеру, приглашенному только для этой цели. С помощью суфлерши и помощника режиссера, бессменных еще со времен Л'Арронжа, ему приходилось с большим трудом реконструировать прежнюю постановку.

Нетрудно себе представить, какой получался спектакль. Но и это было неважно, так как вся задача сводилась к тому, чтобы дать Кайнцу возможность показать одну из своих парадных ролей.

Естественно, все это действовало на Кайнца угнетающе. Правда, нельзя забывать и о другом. Неприятие требований Брама часто толкало актера в этот период к противоположной крайности: в полемическом желании доказать директору свою правоту он иногда ослаблял самоконтроль и выплескивал чувства со щедростью, далеко не всегда оправданной характером произ-

ведения. Это была полупроизвольная реакция очень эмоциональной, вспыльчивой натуры на внешний нажим, но она давала повод (и не бездоказательный) упрекать Кайнца в возвращении к тем рутинным приемам, против которых сам же он боролся всю жизнь. Временами ему казалось, что, быть может, он действительно устарел и стал чужим публике и товарищам по профессии. Это рождало чувство одиночества, Берлин начинал казаться враждебным и неудобным, и Кайнца все сильнее тянуло к родным местам, в город, который всегда оставался светлой мечтой, — Вену.

Там еще в 1890 году к руководству Бургтеатром пришел новый директор, Макс Буркхардт — человек молодой, решительный и энергичный. Ему уже давно было ясно, что Бургтеатр нуждается в притоке свежих сил, и будь его воля, Кайнец был бы приглашен немедленно. Однако Буркхардт отдавал себе отчет, что консервативная венская дирекция будет шокирована и внешностью актера, и манерой его игры, столь отличной от привычных бургтеатровских принципов. К тому же Кайнец вызвал недоброжелательство при дворе, позволив себе опубликовать некоторые письма Людвига II Баварского (как утверждали биографы, это сделала Сара без ведома мужа).

Буркхардту пришлось начать с приглашения Миттервурцера — актера, тоже достаточно далекого от канонов императорской сцены — и лишь когда тот неожиданно умер и Бургтеатр вновь остался без премьеры, удалось, наконец, получить разрешение начать переговоры с Кайнцем. Они прошли легко и успешно. Артиста так тянуло в Вену, что он не слишком вдавался в детали контракта, к тому же условия, предложенные ему, действительно были великолепными. Однако заключению постоянного договора должны были предшествовать гастроль в Вене. Кайнец помнил, что ему не везло в родном городе, в глубине души он опасался, что и сейчас все получится не так, как хотелось, поэтому ему казалось необходимым как-то прощупать венскую почву. Перед первыми выступлениями он волновался, как робкий дебютант. «Я не могу себя чувствовать хорошо до тех пор, — писал он Буркхардту, — пока, наконец, этот ужасный экзамен перед венской публикой будет выдержан». И совсем по-мальчишески добавлял: «Как вы думаете, получится?»

Накануне гастролей произошел неприятный случай, — будь Кайнец суеверен, его настроение было бы окончательно испорчено. Чтобы акклиматизироваться, артист приехал в Вену за несколько дней до начала гастролей. Пытаясь избежать газетной шумихи, он поселился в маленькой скромной гостинице и старался ни

с кем не встречаться. Однако уже в первый день в гостиницу явился какой-то пожилой самоуверенный господин, потребовавший немедленной встречи с гастролером. «Если господин Кайнц меня не примет,— угрожающе добавил он,— то потом горько пожалеет об этом». Подобная «визитная карточка», разумеется, не могла побудить артиста принять посетителя, но на следующий день пожилой господин появился вновь, уже не в гостинице, а в театре. Нимало не смущаясь, он заявил, что имеет честь быть шефом клаки и готов за соответствующую мзду обеспечить гастролеру полный успех. Кайнц взорвался. Конечно, он хорошо знал, что немало исполнителей предпочитают застраховаться таким образом. Но то, что подобное оказалось возможным здесь, в Бургтеатре, в тех самых священных стенах, которые он боготворил с детства, вывело его из себя. Позднее он не мог вспомнить, что именно сказал незадачливому визитеру и выразил ли свое возмущение только в словах,— во всяком случае достопочтенный шеф клаки вылетел из театра в довольно неприглядном виде. Дело грозило принять скверный оборот: гастроль еще не началась, а уже поднята рука на ее величество Традицию, чего же ждать дальше? Впрочем, Буркхардт быстро все уладил: втайне от Кайнца он выплатил клаке причитающийся ей «гонорар» из своего директорского фонда и этим избавил дебютанта от серьезных неприятностей.

Для дебюта было избрано «Галеотто», затем венцы увидели «Моритури» и «Потонувший колокол», и лишь когда по просьбе дирекции выступления были продлены, Кайнц сыграл Гамлета и Альфонсо. С каждым спектаклем публика принимала его все теплее. Если в «Галеотто» зал был по-настоящему захвачен монологом последнего акта, если в «Моритури» все были потрясены его Фритцхеном, а в «Потонувшем колоколе» — «теноровой арией» III акта, то «Гамлет» и особенно «Еврейка из Толедо» превратились в настоящие триумфы. Уже через неделю после начала гастролей директор в присутствии труппы торжественно приветствовал Кайнца как будущего артиста Бургтеатра — мечта была близка к осуществлению. Правда, до переезда в Вену оставалось еще два года — срок действия контракта с Немецким театром,— но будущее Кайнца было определено твердо. В эти дни он был по-настоящему счастлив: его выступления доказали, что от былого предубеждения венцев против «уродливого любовника» не осталось и следа. Еще раз подтвердила это большая статья влиятельного критика Людвиг Шпейделя, прозвучавшая, как гимн, слававший нового премьера венской сцены. «Интеллект и фантазия

сделали возможным это художественное явление,— писал Шпейдель.— Со скромными средствами, отгущенными природой, стать великим,— это само по себе достойно гения».

Два года, оставшиеся до переезда в Вену, Кайнц работал в Немецком театре с полным напряжением сил. Артист не доигрывал по инерции оставшееся время; как и обычно, он отдавал себя каждой роли весь, целиком, без остатка, вкладывая в свое искусство весь жар души. Его и без того огромный репертуар вновь пополнился, — к галерее созданных им образов добавились Иоханнес в одноименной трагедии Зудермана, принц Витте («Три пера цапли» Зудермана), барон Вайденштамм («Авантюрист и певица» Гофмансталя), Парацельс в одноименной драме Шнитцлера, Генри («Зеленый какаду» Шнитцлера).

Лучшими новыми ролями Кайнца этих лет стали Сирано де Бержерак, герой романтической трагедии Э. Ростана, и Кандавл в пьесе Ф. Геббеля «Гигес и его кольцо».

Роль Сирано, одна из труднейших в мировом репертуаре, позволила актеру продемонстрировать во всем блеске технику, пластику, мастерство речи. Многосторонняя талантливость героя Ростана была в чем-то родственна богато одаренной натуре Кайнца. «Все, что составляет человека Сирано,— писал один из критиков,— выявлялось полностью: это был и поэт, и бахвал, и герой, и сорвиголова, и готовый к самопожертвованию любовник».

В то время непревзойденным исполнителем роли считался французский актер Коклен-старший, и отзывы о Сирано — Кайнце полны сравнений двух артистов. В герое Коклена бурлила и пенилась галльская кровь, его захлестывал собственный темперамент, он был больше воин, чем мыслитель, и больше бреттер, чем поэт. Сирано Кайнца уступал ему в блеске и эффектности, но зато превосходил силой интеллекта, поэтической одухотворенностью. В соревновании двух мастеров не было побежденных: каждый играл своего Сирано, и каждый опирался на возможности самой роли.

В зрелые годы над каждым новым образом Кайнц работал подлинно аналитически. Если произведение носило исторический характер или было основано на мифах, актер с головой погружался в изучение толстых фолиантов, способных помочь ему разобраться в эпохе, реальных и литературных прообразах героев и т. д.

Именно так работал он над ролью Кандавла («Гигес и его кольцо» Ф. Геббеля). Сюжет самой трагедии, которую Ф. Меринг называл одним из «значительнейших поэтических произведений,

когда-либо прозвучавших на немецком языке», драматург почерпнул у греческого историка Геродота. Герой пьесы лидийский царь Кандавл, в тщеславном желании поразить своего гостя Гигеса красотой жены Родопы, дает ему возможность проникнуть ночью в супружескую спальню. Волшебное кольцо Гигеса делает его невидимым, но при взгляде на царицу юноша выдает себя вздохом восхищения. Родопа не может простить мужу позора: она требует, чтобы Гигес убил Кандавла, а затем выходит за него замуж, чтобы смыть бесчестье. Но, лишь только брак заключен, она кончает с собой.

Кайнц выстроил для себя стройную концепцию решения образа и всей пьесы. Он исходил из того, что Гигес олицетворяет эллинское, а Кандавл — варварское начало. Гибель его предопределена, ибо в гармонии смысл жизни, а всякий, выступающий против нее, — преступник. Но Кандавл не только варвар, он внук Геракла и потому сильнее других. Сложность и противоречивость образа делали его особенно привлекательным для артиста. Его не смущала ни усложненность языка, ни отсутствие цельности и масштабности характера, — он многое домысливал и дорисовывал, его психологический инстинкт позволял логически оправдать кажущиеся противоречия, — и зрители видели человека сильного и благородного, жестокого и самовластного в то же время.

Пока Кайнц готовился к отъезду из Берлина, в венском Бургтеатре сменился директор. Буркхардт, едва начавший претворять в жизнь свои обширные планы, был внезапно уволен. Его действия оказались для императорского двора слишком смелыми и независимыми, в них не хватало почтительности и традиции. К тому же он рискнул написать и поставить несколько пьес, в которых были какие-то намеки, показавшиеся при дворе оскорбительными или во всяком случае двусмысленными. Преемником Буркхардта стал старый знакомый Кайнца, известный театральный критик Пауль Шлентер. Это назначение удивило всех: острый на язык литератор был совершенно не сведущ в практических театральных делах, и вскоре все убедились, что для театра было бы лучше, если бы он остался при своей прежней профессии. Впрочем, на приглашении Кайнца смена руководства не отразилась: едва вступив на пост, Шлентер прислал ему теплое письмо, подчеркнув, что договоренность о переезде полностью остается в силе.

В последние берлинские месяцы артист мог бы показаться со стороны вполне довольным. Впереди ждала Вена, он много играл, каждый спектакль заканчивался восторженной овацией, но под-

ходил к концу вечер,— и большая, роскошно обставленная квартира встречала его холодной тишиной. Если собирались друзья, момент встречи с этой мертвенной тишиной наступал позднее, но он приходил, неизбежно и неотвратимо, каждый вечер, каждую ночь, заставляя снова и снова задумываться: что же дальше? Сорок лет — уже не юность, можно ли в эти годы жить только одним театром, не имея рядом никого, с кем можно было бы поделиться самым сокровенным, высказать сомнения, мечты, тревоги?! Со дня смерти Сары прошло пять лет, рана зарубцевалась, дети встали на ноги, и Кайнц все серьезнее стал задумываться, не жениться ли ему вторично.

Как-то Роза представила отчиму свою подругу, начинающую актрису Маргариту Нансен. Он был поражен ее сходством с покойной Сарой, с каждой встречей она нравилась ему все больше, и, наконец, летом 1898 года состоялась свадьба. Очевидно, девушка не обладала ни большим талантом, ни призванием к сцене,— во всяком случае, выйдя замуж, она без сожалений бросила театр. На этот раз брак не вызвал никаких пересудов: что удивительного, если известный человек, вдовец, женится на молоденькой и хорошенькой девочке? Если Сара вносила в свое отношение к мужу нечто материнское, то теперь, наоборот, рядом с ним оказалось существо, которое само нуждалось в нравственной поддержке и развитии. Едва ли Маргарита смогла бы стать опорой супругу в житейских бурях,— к счастью для обоих, их не последовало,— но зато Кайнц вновь почувствовал, что у него есть семейный очаг и объект заботы.

Вскоре после свадьбы артист вторично гастролировал в Вене. На этот раз вместе с «Моритури» он привез землякам Мортимера, Франца Моора и Ромео. Молодой Монтекии стал для венцев откровением. Если, увидев Кайнца в роли Франца, иные, быть может, подумали, что он прав, постепенно переходя в свои сорок лет от лирико-романтических ролей к характерным, то после Ромео ревущий зал, наконец, понял, что такое настоящий Кайнц и в чем его наибольшая сила. «Этот Ромео,— писала одна из газет,— произведение искусства, которое, к сожалению, нельзя поставить в музей, как боттичеллевскую «Весну». Его успех был триумфом: статистики насчитали сорок вызовов».

Последний месяц пребывания в Берлине стал своеобразным смотром всего, чего достиг актер: двадцать девять вечеров подряд выступал он во всех основных ролях своего репертуара, в заключение дважды сыграв короля Альфонсо. На последнем спектакле, вопреки обычаям театра, был дан занавес, и Кайнц обратился со

словами прощания к публике. На сцене собралась вся труппа, Брам преподнес виновнику торжества золотой лавровый венок и торжественно провозгласил, что венчает им «цезаря немецкого драматического искусства». «Вы всегда останетесь неразрывно связанным с нашим театром», — добавил он.

— Я приложу все силы, — ответил Кайнц, — чтобы перенести зерно из этой почвы, с которой я связан всеми корнями, на новую ниву.

Несмотря на позднюю ночь и проливной дождь, улица перед театром была полна до отказа. Путь до дома напоминал триумфальное шествие, до самого утра толпа оглашала приветственными криками тихую улицу, где жил артист. Стоя у окна, отвечая жестами на приветствия, он вспоминал свой первый приезд в этот огромный мрачный город, борьбу за признание зрителей, женитьбу, тяжбу с Барнаем, скитания по разным сценам, смерть Сары и новую женитьбу, странствия и возвращения, — словом, все хорошее и плохое, что связывало его с Берлином за шестнадцать лет жизни. Что будет с ним в Вене? Найдет ли он общий язык с корифеями Бургтеатра? Сумеет ли поладить с дирекцией императорских театров? Будет ли публика столь благосклонна к нему, как во время гастролей? Он подумал о театре на улице Шумана, который только что покинул. Сколько с ним связано: сыграно почти две тысячи спектаклей, создано около ста ролей, а ведь в каждой из них — кровь сердца! Кайнц еще раз взглянул на человеческое море, запрудившее улицу, на экипаж, заваленный цветами, и не смог сдержать счастливой улыбки: эти люди ему благодарны, наверно, годы прошли не даром.

## ПРОРОК В СВОЕМ ОТЕЧЕСТВЕ

Добрая старая Вена встретила Кайнца цветами. Правда, их было куда меньше, чем при проводах в Берлине, но ведь родной город еще предстояло покорить.

С тех пор как энергичный и честолюбивый сын финансового инспектора покинул отчий дом, прошло четверть века. Все это время его не покидала мечта — когда-нибудь, добившись признания и славы, навсегда вернуться в город своего детства. Правда, на протяжении двух с половиной десятилетий ему не раз доводилось бывать в Вене: проездом, на гастролях, по личным делам, — но эти посещения были слишком краткими, чтобы можно было понять, чем живет и дышит город, что здесь изменилось, безвозвратно ушло, а что родилось и окрепло.

Теперь мечта Кайнца сбылась — он приехал совсем. Это значило, что нет нужды высчитывать, сколько часов осталось до очередного поезда, и можно спокойно осмотреться, есть время, чтобы не спеша побродить в полном одиночестве по знакомым улочкам и переулкам, где когда-то он неся с гурьбой сверстников, удирая с уроков или спеша занять местечко поближе к заветной двери Бургтеатра.

Вена очень изменилась. В ней, правда, не было лихорадочной торопливости Берлина, ритм уличной жизни казался не таким бешеным, а приметы нового времени — от внушительных банковских корпусов до ультрасовременных экипажей — не так бросались в глаза на каждом шагу, как в столице Германии. Но найти следы прошлого приезжему было нелегко. На месте многих знакомых с детства узеньких улиц, стиснутых старинными домами под остроконечными крышами, пролегли широкие проспекты и бульвары, исчезла прежняя тишина, над окраинными кварталами вырос лес заводских труб, и грязное облако сажи и копоти темным пятном висело над фабриками и жилищами.

Новый городской центр блистал великолепием. В годы детства Кайнец привык видеть его в строительных лесах, — теперь, гуляя по зеленой аллее вдоль Рингштрассе, он любовался вновь возведенными роскошными постройками, подчас с трудом вспоминая, что было на их месте прежде. Величественные здания университета, парламента, естественного и научного музеев вызывали у него наивную гордость старожилы, для которого родной город —



нечто вроде своей квартиры и который готов без устали показывать любому гостю новое и совершенное, что появилось здесь. И все же к гордости примешивалась грусть, знакомая всякому, кто после долгой разлуки возвращается туда, где прошла юность, и видит, что нет уже родительского дома, не узнать своего переулка, не найти прежней школы, да и вообще все вокруг другое. Особенно огорчило Кайнца новое здание Бургтеатра, сооруженное в 1888 году известными архитекторами Земпером и Хазенауэром. Помпезное, тяжеловесно-парадное, подавляющее своей монументальностью, оно было лишено для артиста, как и для других старых венцев, притягательности и обаяния пусть скромного и непрезентабельного, но бесконечно родного и уютного старого театрального здания.

Со многим пришлось Кайнцу осваиваться в Вене вновь: ведь изменился не только и не столько ее внешний облик, сколько жизнь столицы. Четверть века — срок немалый не только для отдельного человека, но и для большого города. Вена рубежа веков совсем не походила на Вену 70-х годов: противоречия эпохи империализма, терзавшие лоскутную Австро-Венгерскую империю Франца Иосифа, прежде всего концентрировались именно здесь. Столицу сотрясали рабочие волнения, сюда стекались массы обезземеленных крестьян, здесь сосредоточивались фантастические богатства и владели голодное существование бедняки, отсюда громоздкая бюрократическая машина слабейшего государства тщетно пыталась удерживать на всей территории многонациональной страны «порядок и спокойствие». В Вене острее всего ощущались симптомы того жесточайшего духовного кризиса, в котором оказалось австрийское общество накануне нового, двадцатого века. Еще не прогремел выстрел в Сараеве, еще не пошли в школу многие из тех, кому через полтора десятилетия пришлось умирать в окопах во славу дряхлого императора, но предчувствие катастрофы носилось в воздухе. Один из духовных вождей австрийской интеллигенции Герман Бар писал тогда: «Диким страданием полно это время, и боль уже нестерпима. Отовсюду слышится вопль о спасении, и везде — распятые. Не пришла ли великая гибель мира?» В атмосфере общего страха, смятения, тревоги в литературе и искусстве особенно модными стали темы безысходности, мрачного отчаяния, бессмысленности земного бытия. Трудно было придумать более благодатную почву для расцвета всевозможных антиреалистических течений: не в силах разобраться в социальных причинах общественных бед, многие художники готовы были бежать от мерзкой действительности куда

угодно — в замкнутый мирок семейных радостей и огорчений, в дебри подсознания, в холодное царство абстрактных символов, в бездумье изощренной эротики.

На рубеже веков властителями дум в Вене были не мудрый Грильпарцер, не добродушные комедиографы Раймунд и Нестрой, а иступленный Бар, взвинченный Гофмансталь, утонченный Шнитцлер, проникновенный Рильке; резкие диссонансы Рихарда Штрауса и Малера пришли на смену величавой гармонии Моцарта и Шуберта, — нервный, напряженный город был полон духа тревоги и беспокойства, и лишь поверхностный взгляд мог не заметить этого за привычным фасадом традиционно-венских беспечности и легкомыслия.

Однако в театральной жизни австрийской столицы сложные общественные и духовные процессы отражались не прямо и не просто. Очень редко можно было услышать со сцены что-либо о серьезных социальных проблемах: о конфликтах богатства и нищеты, об отношениях власти и народа, о деспотизме и свободе-любии, — если об этом еще и говорилось в произведениях классики или переводных пьесах, то современные австрийские драматурги как огня боялись касаться вопросов, связанных с реальной жизнью страны. При всем том назвать театральную Вену рубежа веков бедной и однообразной было бы несправедливо, ибо любителю драматического и музыкального искусства предоставлялся здесь немалый выбор. Восхищали великолепной слаженностью и отличными голосами спектакли оперы; как всегда, процветала оперетта, олицетворяемая блестящими именами Иоганна Штрауса, Легара, Миллёкера; по-прежнему праздновала триумфы австрийская народная комедия в театрах предместий; открылись новые сцены — Раймундтеатр (где выступал любимец горожан Александр Жирарди) и Немецкий народный театр, но для Кайнца и сейчас, как много лет назад, понятие театральная Вена ассоциировалось прежде всего и почти исключительно с Бургтеатром.

Первой встречи со зрителями и новыми коллегами артист ожидал если не со страхом, то, во всяком случае, с тревожным волнением. Трудно было свыкнуться с мыслью, что ему предстоит занять место премьера в том самом храме искусства, который с детства казался ему святыней. Между тем первый театр Австрии отнюдь не был в то время столь идеальным, каким видели его восторженные глаза почитателя. Ведь в судьбах театров случается иногда, и не так уж редко, что обладатель громкого имени и славных традиций не может предложить зрителям ничего, кроме воспоминаний о чудесном прошлом. Старики, еще помнящие былые

времена, с благоговением преступают знакомые двери, трепетно смотрят на старенький занавес и подолгу стоят в фойе перед картинами и фотографиями ушедших лет. Иное дело — молодежь. Требовательная и нетерпеливая, она не хочет слышать о традициях, если сегодня, сейчас, сию минуту театр не может ничего предложить уму и сердцу. И незаметно недавний храм высокого искусства становится воплощением архаики. О нем по инерции пишут труды, расточают эпитеты в превосходных степенях, но никто больше не проводит ночи в очередях, чтобы заполучить желанный билетик, и по вечерам его зал наполняется едва наполовину. Грустная картина!

Именно в таком положении был Бургтеатр 1899 года. Хотя венцы и показывали его приезжим с гордостью, как лучший в Европе, но сами предпочитали ходить в оперетку или в театрики предместий, не столь именитые, но куда более интересные. Лучшим в Европе старый Бург оставался лишь в воспоминаниях и преданиях; конечно, на сцене появлялись знаменитые артисты, овеванные легендами, но их было мало, силы таяли, — и потом, почтенные старцы нуждались в достойных преемниках, а их не было.

Видел ли все это Кайнц? И да и нет. Да, ибо он обладал зорким глазом профессионала и просто не мог не заметить истинного положения дел. Нет, поскольку еще с детских лет его приучили смотреть на Бургтеатр снизу вверх, как на нечто совершенное, недостижимое, невыразимо прекрасное; это был его кумир, и ему не доставало решимости, чтобы признаться себе: кумир стар и дряхл, нищ и убог. Артисту по-прежнему казалось чудом, что бургтеатровские боги снизошли до того, чтобы пригласить его занять место среди них. И одновременно — такие противоположности всегда уживались в нем — Кайнц с самого начала решил для себя, что не потерпит никаких посягательств со стороны дирекции на свои права. Он приехал в Вену один, без жены, взяв лишь самое необходимое, давая тем самым понять, что при необходимости ему будет совсем не трудно собрать свой чемодан и проститься с австрийской столицей. Но на этот раз в нем слишком нуждались. Хотя далеко не все в придворных кругах одобряли его приглашение, нельзя было не заметить очевиднейшего факта: актер притягивал публику, как магнит. Так как финансовые дела Бурга были неважны, Шлентер вскоре получил распоряжение — немедленно продлить контракт с приглашенным с двух до двенадцати лет, согласившись на любые требования. Кайнц сразу почувствовал, как он нужен театру, и решил максимально исполь-

зовать выгодную для себя ситуацию. Речь шла не только о материальной стороне, хотя предусмотренная сумма гонорара была баснословной. Не менее важно было ему добиться в Вене морального признания. Он потребовал двух вещей: звания придворного артиста и поста режиссера. Это требование вызвало в дирекции подобие шока: звание придворного артиста — оно давало ряд привилегий — присваивалось только самым старым и заслуженным членам императорской труппы, и уж совсем немногие из них могли претендовать на пост режиссера. Во всей истории театра не было случая, чтобы актер, не прослуживший и сезона, пусть даже сверхталантливый, удостоился бы таких почестей. Что делать? Согласиться — значит нарушить освященную временем традицию, отказать — вспыльчивый упрямец может обидеться и уехать. В конце концов принято было соломоново решение: в виде исключения пожаловать новому премьеру звание придворного артиста, но во второй просьбе отказать. Между тем желание стать режиссером не было прихотью Кайнца. Оно было вызвано не только и не столько желанием утвердить себя среди столпов Бурга, сколько потребностью передавать другим свои знания и опыт, решать задачи, связанные не только с воплощением одной, пусть самой сложной роли, но и с интерпретацией пьесы в целом. Несомненно, вкус актера, эрудиция, умение глубоко и точно читать драматическое произведение сделали бы его интересным режиссером. Однако этому не суждено было сбыться, и обиду за отказ он не забыл до конца своих дней.

Переезжая в Вену, Кайнец знал, что установить верный тон со своими новыми коллегами будет непросто. В императорской труппе Бургтеатра, — насчитывая 56 человек, она казалась в то время огромной, — субординация соблюдалась строжайшим образом. Старики — Зонненталь, Левинский, Баумейстер, еще три-четыре человека — с высоты своего артистического Олимпа взирали на простых смертных и ревниво оберегали подступы к этому Олимпу. Кайнец был для них чересчур молод, резок и непривычен, чтобы признать его равным себе. Когда же этот «чужак» и «выскочка» был осыпан милостями и даже, в нарушение всех обычаев, почти сразу получил звание придворного артиста, зависть получила новую пищу. К тому же критика, восхваляя нового премьеры, часто противопоставляла его старым, и это, естественно, задевало их самолюбие. Словом, артисту пришлось проявить немало дипломатических способностей, чтобы не восстать против себя ведущих мастеров. Это ему удалось в полной мере и без особого труда. Ведь он оказался среди людей, перед

именами которых благоговел с детства, и теперь, когда они жили процентами с былой славы, а сам он находился в расцвете таланта, это благоговение сохранилось в полной мере. Его уважительность была всегда абсолютно искренней, в его почитательности не было ничего льстивого, подобоострастного, и старики, очень чувствительные к знакам внимания, быстро уловили, что Кайнц действительно восхищается ими.

Показателен пример с Левинским. Кумир детских лет маленького Йозефа поначалу довольно язвительно отзывался о новом приобретении Бурга. Как-то, в конце 1900 года, он писал жене с явной иронией: «Вечером отправляюсь на литературный концерт Кайнца — хочу поучиться». Предубеждение не могло не сказаться: в письме, отправленном на следующий день, уже после концерта, с брюзгливой раздражительностью перечислялись действительные и мнимые недостатки чтеца — неблагозвучность голоса, отсутствие высоких фальцетных тонов, резкость переходов, слабость техники и т. д. и т. п. В этом отзыве, недоброжелательном и несправедливом, легко читалась актерская ревность старого человека к другому, не менее значительному, но гораздо более молодому таланту. Однако Кайнц словно не заметил неприязни Левинского; наоборот, он старался всюду, где только можно, подчеркнуть, как ценит и уважает он старого мастера. «Ваша железная энергия при преодолении внешних трудностей,— писал он маститому коллеге,— и ваша безупречная честность вечно будут служить мне примером». Несколько позднее, в 1905 году, приветствуя Левинского по случаю его семидесятилетия, он счел нужным еще раз напомнить, что считает старого актера одним из своих учителей: «Неосознанно, лишь воздействием Вашей личности и Вашего творчества, Вы стали моим воспитателем, и я благодарю Вас с искренней любовью и высоким уважением». В свою очередь Левинский, преодолев первоначальную неприязнь, вскоре сумел объективнее взглянуть на своего давнего почитателя. Именно ему, как своему достойнейшему преемнику, рекомендовал старый актер передать роли Франца Моора и Мефистофеля, от которых сам вынужден был отказаться по возрасту. И, наконец, после премьеры трагедии Гете «Тассо» Левинский уже не смог сдержать слов откровенного восхищения: «Кайнц показал себя сильнейшим психологом среди актеров современности».

Проще и легче, чем со столпами, сложились у Кайнца отношения с молодой порослью труппы Бургтеатра. Он сразу нашел с коллегами товарищеский тон, лишенный и тени высокомерия: для него по-прежнему каждый, выступавший на прославленной

сцене, уже самим этим фактом приобщался к сонму великих. О конкуренции думать не приходилось: хотя в труппе были довольно сильные актеры — Тимиг, Ремплер, Паульсен, но кто из них осмелился бы соперничать с бесспорным премьером! Кайнц старался ничем не подчеркивать своего исключительного положения: он охотно соглашался заменить заболевшего исполнителя, сыграть какую-нибудь второстепенную роль, чтобы помочь успеху товарища, оказать содействие новичку, у которого поначалу ничего не получалось, — это обеспечило ему искреннюю доброжелательность окружающих.

За пределами Бургтеатра у Кайнца образовался обширный круг знакомств. Ему не составило труда быстро сойтись с виднейшими литераторами, художниками, композиторами Вены, — чуткий к свежим веяниям, блестящий полемист и рассказчик, готовый часами говорить о проблемах искусства, он вскоре стал незыблемым гостем венских литературно-художественных салонов. Герман Бар, с которым он дружил еще со времен гастролей в Петербурге, старался сблизить артиста со своей модернистской группой «Молодая Вена», однако Кайнц, внимательно прислушиваясь к спорам сторонников различнейших новых и ультрановых течений, оставался им достаточно далек: он поклонялся прежним богам — Шекспиру, Шиллеру, Гете, Байрону, Грильпарцеру.

Первые выступления Кайнца в Вене один из его биографов справедливо назвал «выставкой берлинских ролей». Действительно, в короткое время он показал землякам лучшие работы прошлых лет. словно желая подчеркнуть преимущество берлинского и венского периодов, артист начал с того же короля Альфонсо, которым протиснулся с немецкой столицей. Затем последовали «Моритури», Сирано и другие лучшие роли.

Репертуар Бургтеатра насчитывал в то время больше сотни названий, так что повторения были крайне редки, и Кайнца очень радовало, что ему не приходится играть по несколько раз подряд одно и то же. На этот раз каждое свое выступление он ощущал, как праздничную премьеру, даже если роль в прошлом игралась десятки раз. Да и в самом деле, речь шла не просто о возобновлении старого, найденного, — каждый образ нуждался в обновлении, надо было считаться с особенностями постановки, с новыми партнерами. Бургтеатр был совсем несхож с Немецким театром. То обстоятельство, что первый был императорским, а второй — частным, само по себе многое определяло. К тому же за Бургом тянулся вековой хвост традиций, а театр на Шуманштрассе шел неизведанным путем. Да и круг зрителей здесь и там

был иной. Если Немецкий театр хотя и с натяжкой мог претендовать на звание общедоступного, то Бургтеатр ориентировался, главным образом, на постоянную публику. Система абонементов ограждала его от «простых смертных», — лишь небольшое количество мест поступало, как правило, в общую продажу. Зато для придворных посещение премьер считалось столь же обязательным, как и присутствие на званных приемах. Приспособиться к вкусам бургтеатровских завсегдатаев было для Кайнца совсем непросто. Им хотелось наслаждаться сладкими звуками и изысканными манерами, он не предлагал им ни того, ни другого; наоборот, их зрение и слух страдали от его резкости, неуравновешенности, нервозности. Артиста боготворили прежде всего зрители галерки — студенты, учащаяся молодежь, — а их голос в огромном зале Бургтеатра был едва слышен. И все же столь велика была эмоциональная сила образов Кайнца, так совершенно его мастерство, что довольно скоро скрытое недоброжелательство партера уступило место признанию, а затем и восторженному поклонению. На доброе десятилетие артист стал одной из достопримечательностей Вены.

Главным оружием, которым он быстро и сравнительно легко завоевал сердца избалованных и пресыщенных постоянных зрителей Бурга, оказалось его искусство речи. Слово было всегда в почете на венской сцене. Старожилы не уставали вспоминать, как читали свои монологи Шарлотта Вольтер или Фритц Крастель, с какой силой звучали их голоса и как чудесен был их тембр. Но даже самые ярые противники всего современного на сцене вынуждены были признать, что как мастер слова Кайнец выдерживает сравнение с любым актером старого и нового времени. Действительно, в зрелые годы он пользовался своим голосом с виртуозностью, какой мог бы позавидовать самый прославленный скрипач. Его блестящие монологи сравнивали с пассажами Паганини, — так стремителен, изменчив и неожидан был поток его речи. И главное, он мгновенно уловил, словно извлек из каких-то тайников памяти, традиционную бургтеатровскую чуть распевную манеру произношения, удивительным образом сочетая ее с остросовременными бытовыми ритмами и интонациями. К тому же чуть заметный чисто венский оттенок речи, который в других местах мог бы показаться недостатком и который поэтому актер обычно пытался смягчить, здесь, на родной почве лишь подчеркивал привлекательность его исполнительской манеры. Особенно к месту пришлась его венская интонация, когда он на благотворительном спектакле в помещении Раймунд-

театра выступил со своими товарищами по труппе в популярной австрийской народной комедии Раймунда «Расточитель», сыграв роль Валентина. Лучшим ее исполнителем считался известный венский комик Жирарди; соревноваться с ним, перед публикой, скептически воспринимавшей всякое покушение на лавры своего любимца, было смело и рискованно. Поэтому высшей похвалой Кайнцу могли бы послужить не аплодисменты и цветы — традиционные признаки успеха, — а те добродушно-ворчливые замечания, которыми обменивались зрители, выходя из зала: «А что, пожалуй, может сравниться с Жирарди!», «Подумай, совсем как наш Жирарди!» У Валентина — Кайнца были и свежесть, и легкость, и грациозность, и беспечность, и простота, и добродушие, разве что в его смехе не столь явственно звучали слезы, как у актера предместий Жирарди. Во всяком случае, «Расточитель» так понравился, что был даже включен в репертуар Бургтеатра, к явному неудовольствию его постоянных зрителей. Вслед за ним на аристократической сцене появился и другой простонародный герой Кайнца — портной Цвирн Нестроя, тот самый, который несколько лет назад привел в восторг весь театральный Берлин. Владельцы абонементов ворчали: «Что за скверная манера, вместо высокой трагедии выступать в грубых шванках, на потеху простонародью!» Зато ни одна классическая роль не сделала бы артиста столь любимым и популярным у венцев, как его Валентин и Цвирн. Да и коллеги по Бургтеатру, словно открыв для себя новый веселый мир, куда им с придворной сцены спускаться вроде бы неприлично, самозабвенно наслаждались сочным юмором, — с легкой руки нового актера их выступления в народных австрийских комедиях стали обычным явлением.

Не прошло еще четырех месяцев после переезда Кайнца в Вену, как его первая просьба уже была выполнена: накануне рождества официально объявили, что он удостоен звания придворного артиста. Вслед за этим последовала аудиенция у императора — явление совсем уже из ряда вон выходящее. Театральные власти делали все возможное, и даже почти невозможное, чтобы убедить нового премьера: нигде ему не будет так хорошо, нигде не будет он окружен таким почетом и уважением, как в родном городе. И действительно, в эти первые месяцы он чувствовал себя на седьмом небе, наслаждаясь и воздухом отчизны, и сознанием своей причастности к театру, который все еще казался ему первым в Европе.

Пытаясь сформулировать, в чем же заключалось то главное, что принес Кайнец Бургтеатру, критики определяли это как



возрождение классики в новой, современной форме (вспомним, что об этом же почти двадцать лет назад писал Брам после берлинской премьеры «Дон Карлоса»). Действительно, тем, кто видел артиста, казалось, будто он владеет волшебным ключом, позволяющим оживлять старые творения классиков, о которых обычно почтительно говорят, низко кланяются их достоинствам, но предпочитают не смотреть. Правда, в истории театра не так уж мало случаев, когда произведение, извлеченное из многолетней архивной пыли, повергает всех в изумление: неужели может быть, что эта вещь, такая современная, так созвучная мыслям и чувствам сегодняшних людей, написана столько-то десятков лет назад и так долго пребывала в благополучном забвении! Так обычно происходит, когда вся пьеса прочитана по-новому, свежим взглядом, но чтобы один только исполнитель в старом, обветшалом спектакле, с партнерами, обремененными многолетней рутинной, смог добиться такого чуда,— это может показаться невероятным. И все же свидетельства современников Кайнца так многочисленны и единодушны, что сомневаться в них нельзя. Актера иногда называли «посредником между вчера и сегодня», одна из его коллег Лили Леман писала ему как-то: «Вы объединяете великое старое искусство со всей новой жизнью».

В этой новой жизни не было места спокойной медлительности и благодатной идилличности,— ее бешеный ритм увлекал человека, как бурный поток песчинку. Людьюми все более овладевала лихорадочная торопливость, которая стала затем одной из главных, определяющих особенностей двадцатого века.

Кайнец сам был воплощением нового времени. В нем жил дух тревоги и нетерпения, он вечно спешил, его переполняли проекты и планы, один грандиознее другого, бездействие, даже непродолжительное, было для него пыткой. Конечно, временами он уставал настолько, что просто физически не мог больше выступать. Но вот наступал отдых, приходило ощущение покоя и счастья, но уже через какую-нибудь неделю жажда привычной деятельности овладевала им с такой силой, что желанный отдых становился постылым и ненавистным. Понятно, что неторопливая steepенность жизни Бургтеатра лишь на короткое время могла прийти по душе артисту. Конечно, ему нравилось, что нет нужды без конца повторять одно и то же, что появилась возможность тщательно готовиться к каждому выступлению. Однако что же делать с избытком свободного времени? Он перестал бы быть самим собой, если бы последовал примеру своих именитых коллег, считавших, что чем реже они выступают, тем больше будут це-

нить их публика, пресса и дирекция. Кайнца бездействие очень скоро стало угнетать, и он начал использовать свободные дни — а их было немало — для гастролей. Приглашения сыпались одно за другим; какой бы гонорар ни потребовал актер, дирекция любого театра всегда оказывалась в выигрыше, ибо его имя при любых ценах на билет обеспечивало аншлаг.

Репертуар Кайнца в Вене пополнился довольно большим количеством новых ролей, но далеко не все они оставили заметный след в его биографии: как и в прошлом, ему слишком часто приходилось спасать совершенно безнадежные пьесы. Лишь изредка испытывал он удовлетворение, выступая в произведениях своих современников. Так произошло с ролью Ганса Рудорффа — героя «офицерской трагедии» Отто-Эриха Гартлебена «Понедельник роз». В этой пьесе драматургу, по словам Ф. Меринга, удалось впервые показать класс прусского офицерства «как таковой, со всеми его социальными помыслами и нравами, нарисовать пластически его жизнь и деятельность». Лейтенант Ганс Рудорфф нарушает законы своей касты, полюбив девушку, которая ему не ровня, и платит за это жизнью — такова основа сюжета.

Воплощая «довольно симпатичный, но изрядно недалекий и слабый характер» (оценка Ф. Меринга), Кайнц нашел актерскую опору именно в слабости своего героя. Во второй раз после «Моритури» он столкнулся с кланом прусского офицерства, но если Фритцхен был во многом (по крайней мере, в трактовке артиста) порождением этого клана, то Ганс — его жертвой.

Хрупкий юноша с тонким, поэтическим восприятием мира, казалось, по недоразумению носил офицерский мундир. Его гибель была предопределена: идеальным мечтаниям и чистой любви нет места в казарменном мире юнкерских отпрысков!

Еще больший успех выпал на долю Кайнца в пьесе А. Шнитцлера «Интермедия». В этой салонной драме, мнимопроblemной, претенциозной, тягучей, скрупулезно анализируются нелегкие, противоречивые отношения композитора и дирижера Амадея с его женой. Кайнц не заблуждался относительно достоинств пьесы, но центральный образ заинтересовал его, — актера давно увлекала задача воплотить фигуру современного ему человека искусства. Он играл прежде всего *talant*. Одаренность Амадея ощущалась во всем; хотя в этом человеке не было ничего эффектного, внешне значительного, безоговорочно верилось: это талант, даже больше — гений! Тончайшие оттенки быстро меняющихся настроений Амадея выявлялись исполнителем удивительно точно и зримо, — зрители становились сопричастными скрытой

внутренней жизни талантливого и одинокого человека. Едва ощутимыми штрихами актер заставлял поверить, что в музыке для его героя заключена вся жизнь: когда он слышал неверный, фальшивый тон, на лице читалось страдание, его руки произвольно чуть заметными движениями отбивали такт, то и дело он начинал механически мурлыкать или насвистывать какую-то мелодию,— словом, он жил в мире звуков, и в этом мире мягкий, легко ранимый музыкант был по-настоящему велик.

Однако лучшей современной ролью Кайнца стал не Амадей и не Ганс Рудорфф, а Освальд в «Привидениях» Ибсена, сыгранный в Вене в 1903 году. Строго говоря, роль не была для артиста новой — он играл ее еще в 1894 году, в Брауншвейге, впрочем, без особой охоты и большого успеха. Теперь, спустя почти десятилетие, он иными глазами посмотрел на героя Ибсена. Потребовались годы, чтобы он оценил реалистическую силу драматурга и художественную глубину пьесы, скрытую за ее внешней простотой и бесхитростностью. Казалось, трудно найти во всей мировой драматургии характер более близкий самому духу творчества Кайнца, чем Освальд, дитя своего века, человек умный, нервный, все понимающий и бессильный что-либо изменить даже в собственной судьбе. И все же роль Освальда не стала у актера одной из любимых — этот парадоксальный факт бесспорен. Играя ее, он никогда не испытывал того чувства полного слияния с образом, того удовлетворения и даже физического наслаждения, которые давали ему Дон Карлос, Альфонсо или Гамлет. Для него драма Ибсена была лишь монодрамой фру Альвинг, и он старался, чтобы Освальд оставался в тени, не отвлекал внимания от главного — трагедии его матери. Но Кайнец не был бы Кайнцем, если бы прошел мимо великолепных возможностей, предоставляемых ему Ибсеном. Его мало интересовало исследование болезни, важнее был анализ душевного состояния героя, и этот анализ он проводил с точностью и беспощадностью хирурга, обогащая образ бесчисленными подробностями, удивительными в своей достоверности и правдивости. Его Освальд был художником, человеком богато одаренным и одновременно внутренне надломленным. Он тянулся к Регине, видя в ней все, что для него безвозвратно потеряно,— цветущую молодость, здоровье. Да, он завидовал ей, понимал ее расчетливость, и вместе с тем не мог освободиться от своего отнюдь не только чувственного влечения. Поразительны были руки Кайнца с длинными, нервными пальцами, еле заметные движения которых передавали все оттенки чувств. В его герое была перенапряженность и сверхусталость, но без отвра-ти-

тельной картины клинического паралича: натуралистические крайности всегда были чужды артисту.

Первые годы в Вене, казалось, дали Кайнцу все, о чем он мог мечтать, в этот период он не упускает случая, чтобы всюду, где можно, вознести хвалу Бургтеатру. Он называет его «прекрасным дворцом искусства», сравнивает с равномерно работающим, не знающим упадка механизмом, настойчиво подчеркивает, что нет театра, столь любовно и тщательно культивирующего классику. И все же в этих высказываниях искренность и горячность постепенно сменяются почтительной вежливостью, не чуждой дипломатии. Да, конечно, Бургтеатр — это первая сцена Европы, разумеется, он счастлив выступать здесь, но вот насчет планов на будущее... «Я вам расскажу старую историю, — доверительно обратился как-то артист к журналистам, интересовавшимся его планами. — К студенту пришел кредитор и настойчиво потребовал, чтобы тот вернул долг или хотя бы сказал, когда его возвратит. «Разве я пророк?» — спросил в ответ будущий философ. Мне хотелось бы ответить на ваш вопрос его словами». В этом ответе не было ни рисовки, ни кокетства: Кайнцу действительно трудно было загадывать вперед, ибо в нем зрело какое-то не вполне осознанное пока чувство неудовлетворенности. Благополучная равномерность бытия не могла надолго принести ему счастье, ибо активность характера была столь велика, взрывчатые силы, таившиеся в нем, столь мощны, что избыток их рвался наружу с непреодолимой энергией. Ему было мало не только выступлений в Бургтеатре, но и гастрольных поездок. Нужно, считал он, чтобы люди средних и малых городов могли увидеть настоящее искусство театра, а не просто сольный номер гастролера-виртуоза. Для этого Кайнц решил организовать ансамбль актеров-единомышленников и убедил участвовать в нем ряд мастеров Бургтеатра — Гедвигу Блайбтрой, Александра Ремплера, Макса Паульсена.

В 1904 году, после довольно долгой и очень тщательной подготовки, ансамбль, где он был и директором, и импресарио, и режиссером, и ведущим исполнителем, двинулся в путь. Когда Кайнца увлекала какая-нибудь идея, он становился одержимым, — все его душевные силы, вся энергия концентрировалась на задуманном. Так было и на этот раз. Злые языки, судачившие иногда о его расчетливости, вынуждены были приумолкнуть, — с такой почти безрассудной щедростью финансировал он из собственных гонораров свое предприятие.

Поездка была напряженной. Мюнхен, Штуттгарт, Нюрнберг, Мангейм, — города сменяли друг друга, как в калейдоскопе,

суток положительно не хватало, спектакли, репетиции, приемы, беседы, организационные дела не оставляли ни секунды свободного времени. Между тем Кайнц редко чувствовал себя так бодро и хорошо, как в эти недели. Такой ритм жизни был ему по душе. Он был настолько увлечен своими многообразными обязанностями, так остро ощущал ответственность за все дело в целом, что для личного актерского честолюбия просто не оставалось места. Как вспоминают коллеги, он по-детски радовался успехам товарищей и охотно оставался в тени, если считал это нужным и полезным для спектакля в целом. Всех удивило, например, что в пьесе М. Гальбе «Юность», подготовленной для гастролей в Париже, он ограничился второстепенной и невыигрышной ролью Аmandуса, да и в других случаях с видимым равнодушием относился к выбору ролей для себя. Очевидно, именно в эти годы Кайнц достиг той степени зрелости, когда эгоцентризм актера-виртуоза уступает место активной потребности проявить себя как создатель спектакля в целом, даже более того, — как творец целого театра. Самозабвенная одержимость, с которой он готовил постановки своего ансамбля, быть может, яснее всего показывает, как много потерял Бург, отказав ему в должности режиссера.

В поездке Кайнц смог осуществить свою давнюю мечту — поставить «Женитьбу Фигаро» Бомарше. В Бургтеатре это не удалось: Шлентер слишком хорошо помнил, с каким негодованием встретил в свое время австрийский двор комедию, и боялся гнева начальства. Но над гастрольным репертуаром странствующего ансамбля венское начальство было не властно, и в 1906 году спектакль увидела берлинская публика. Кайнц так увлекся его подготовкой, что сам перевел заново большинство сцен комедии. То, что официальный Берлин Вильгельма II будет шокирован показом пьесы, которую в свое время Наполеон называл «революцией в действии», нимало не смущало артиста, и сверхосторожные советы благонамеренных знакомых «не дразнить двор» он просто пропускал мимо ушей. Роль Фигаро принесла ему полное художественное удовлетворение, — он играл ее с изяществом и блеском, увлекая зрителей остроумием, ловкостью, находчивостью. По словам одного из современников, великолепные монологи обаятельного ловкача, заражая зал брызжущей энергией и жизнерадостностью, словно «вызывали из гроба Бомарше». Громкий успех премьеры, на которую собрался весь литературно-театральный Берлин, прозвучал прямо оппозиционно по отношению к властям.

Кайнц был наверху блаженства, ему не хотелось расставаться с персонажами французского комедиографа и в следующем, 1907

году, в том же Берлине, состоялась премьера «Севильского цирюльника». Артист мечтал поставить и третью часть трилогии — «Преступную мать» — но этот замысел так и остался неосуществленным.

К моменту приезда в Вену в репертуаре Кайнца было несколько ролей, особенно ему дорогих — Дон Карлос, Гамлет, Ромео, Альфонсо в «Еврейке из Толедо», принц Гомбургский, Эрнесто в «Галеотто». В Вене к ним добавилась еще одна — Тассо. Это, может быть, самое большое достижение артиста за всю жизнь; роль, где удивительным образом слились индивидуальности исполнителя и его героя. «Тассо» Гете много лет считался произведением несценичным. Все попытки поставить стихотворную трагедию на сцене неизменно кончались неудачей: она казалась слишком длинной, мало действенной, и всякая новая постановка удерживалась в репертуаре лишь считанное число раз.

Кайнец мечтал о роли Тассо уже давно, он считал себя созданным для нее и был убежден, что сумеет опровергнуть легенду о несценичности трагедии. Шлентер и другие руководители Бурга не были в этом столь твердо уверены, но создавать повод для конфликта не хотелось. Поэтому, решив в душе, что Тассо — еще одна причуда знаменитости, Шлентер согласился на постановку. Результат оказался неожиданным. Мало сказать, что премьера имела успех. Каждый спектакль «Тассо» был триумфом артиста и поэта. Билеты брались с бою, в зале стояла напряженная тишина, публика боялась пропустить хоть одно слово, и лишь в конце актов и после монологов героя зал взрывался шквалом оваций.

Работая над ролью, Кайнец, как обычно, внимательно изучил не только материалы, относящиеся к созданию трагедии, но и все детали биографии ее автора, придя к выводу, что в «Тассо» следует по возможности придавать герою черты самого Гете, ибо автобиографичность образа не подлежала для него никакому сомнению. Как известно, трагедия была написана поэтом под влиянием большого личного потрясения, вызванного неудачной любовью к Шарлотте фон Штейн. Гете писал Аккерману: «Я знал жизнь Тассо и знал самого себя; когда я стал сопоставлять со всеми их особенностями эти странные фигуры, у меня возник образ Тассо, которому, как прозаический контраст, я противопоставил Антонио, — в моделях для него не было недостатка».

В основе трагедии — несчастная любовь великого поэта Торкватто Тассо к сестре герцога Феррарского. Хотя Гете, чтобы не вызывать раздражения Веймарского двора, идеализировал правителя

Феррары, наделив герцога чертами просвещенного властителя и покровителя искусств, пафос произведения — в конфликте рвущегося к свободе поэта с придворной средой. Тассо не в силах открыто восстать против своего господина, подняться против социальных преград, лишающих его права и надежды на счастье, — вынужденный смириться, он лишь в стихах может выразить отчаяние, нестерпимую боль, полусознанный протест против духовного гнета, приходя к трагическому выводу: «Не для свободы люди рождены».

В роли Тассо Кайнц порвал со всеми канонами, которые считались обязательными и неизблемыми. Его герой был совсем не так красив, мягок, возвышен, каким представлялся многим несчастный поэт. Наоборот, могло показаться, что такой невзрачный Тассо, с поблекшей кожей немолодого лица, в скромном сером плаще, с далеко не изысканными манерами, — полная противоположность гетевскому. Артист настолько решительно порвал с традицией, что не побоялся вести важные сцены, стоя спиной к публике, и даже решился — о, ужас! — воспользоваться носовым платком в любовном эпизоде. «Олимпийца (т. е. Гете. — В. Ш.) в его веймарской ложе хватил бы удар», — меланхолично заметил один из критиков. И все же герой Кайнца был настоящий, подлинный гетевский Тассо, лишь удивительным образом приближенный к людям в зале. Это был Тассо начала XX века, иступленно-взвинченный, полный мучительной тревоги — близкий родственник Освальда и Эрнесто, — словно воплотивший страдания и раздумья века. Недаром Кайнц говорил: «Я пришел к пониманию Тассо через Ибсена». Актер рассчитал все правильно: и вкусы публики, и собственную способность заражать нервной экзальтацией зал, и возможности самой драмы.

В роли Тассо Кайнц играл человека искусства, смертельно раненного в столкновении с миром. Ему предстояло наглядными физическими действиями показать все, что происходит в душе несчастного поэта, то есть то, что, собственно, составляет смысл и пафос произведения. Он тщательно разработал партитуру роли, распределив акценты так, чтобы напряжение непрерывно возрастало. Артист не боялся разочаровать публику в первых актах, — тем сильнее будет впечатление от дальнейшего, — справедливо считал он. Действительно, незаметно зрители подпадали под власть экзальтированного поэта-фанатика. Потрясала сцена IV акта в келье, где Тассо убеждается в крахе своих надежд и мечтаний: ожесточенность, ревность, гнев и ярость — все доводило здесь Кайнца — Тассо до иступления, до демонической

одержимости. Все время казалось, что он на пределе, что струны его нервов натянуты до крайней степени,— и каждый раз в распоряжении Кайнца оказывались какие-то внутренние резервы, и за одной вершиной чувства и страсти следовала вторая, третья, четвертая...

По-своему трактовал актер финал. У Гете герой здесь сломлен, он потерял нравственную опору и вынужден искать дружбы черствого и хитрого царедворца Антонио — своего прозаического антипода. Но Кайнец — Тассо не цеплялся судорожно за Антонио — свободным, размашистым шагом он подходил к рампе, победоносно бросая заключительные строки прямо в публику. Это не была эффектная концовка в зал, в своем финале артист видел закономерный итог развития образа: не поверженный, а исцеленный Тассо был перед зрителями,— он прошел через все круги ада и освободился от боли, преодолев свои страдания.

По словам одного из критиков, Кайнец убедительно доказал: «содержание трагедии не в том, что он делает или не делает, а в том, *каков он*».



## СЛИШКОМ ПОЗДНО

Время шло, Кайнц приближался к пятидесяти. Естественно, с каждым годом приходилось все больше задумываться о будущем. Не материальном: контракт с Бургом страховал его пожизненно в сумме, о которой могли лишь мечтать его коллеги. Нет, его тревожили не деньги. Как бы восторженно ни принимала публика Ромео или Гамлета, — преодолевать возрастное несоответствие становилось все труднее, пора было думать о ролях иного плана. И в венские годы рядом с безупречными молодыми героями все большее место в галерее его ролей начинают занимать персонажи совсем другие — Франц Моор, Тартюф, Мефистофель, Ричард III, старики из австрийских народных драм и комедий. Когда смотришь на фотографии артиста в этих ролях, невольно поражаешься мастерству его перевоплощения. Трудно поверить, что одутловатый, благостно-постный Тартюф, отвратительный уродец Франц Моор, заморыш Вурм — один и тот же актер, чье некрасивое, но очень подвижное, на редкость живое и умное лицо сравнивали с лицами Шиллера, Марата, Вольтера. Но, разумеется, главное — не во внешнем облике: духовный мир своих интриганов и негодяев актер анализировал со скрупулезностью врача-психиатра, — недаром раздавались голоса, что именно в характерных ролях он особенно велик.

Когда бургтеатровские зрители впервые увидели Кайнца в роли Франца в «Разбойниках» Шиллера, они были шокированы беспощадной резкостью красок. Ни о каком облагораживании, причисывании образа не могло быть и речи. «Кайнц ошеломил вначале, — писал один из рецензентов, — своим почти карикатурным отталкивающим уродством. Это было рыжее чудовище с медвежьей пастью. . .» Несколько актов завсегдатаи Бурга привыкали к такому непривычному Францу, в начале последнего акта вновь были неприятно удивлены, когда он появился «в рубашке, с обнаженной грудью, кутаясь в сползающее с плеча красное одеяло, в ночных туфлях, спадающих с ног» (и это в благопристойнейшем императорском театре!), и лишь в сцене самоубийства были покорены артистом. «Публика после рассказа о сне не давала мне возможности играть дальше, — писал Кайнц, — люди вскакивали с мест, кричали, махали платками. . .»

Нечто похожее произошло с Тартюфом. Готовя роль, артист

хотел подойти как можно ближе к старым французским фарсам с их яркостью, размахистостью, площадной грубостью. Это искусство было близко клоунаде, и в Тартюфе актер не боялся даже самых грубых преувеличений, считая их внутренне оправданными. Он играл «нахального, зажравшегося, похотливого крестьянского парня, отталкивающе уродливого...» Его Тартюф вызывал такое же отвращение, как Франц: здесь сатира доводилась до карикатуры, и «избранной публике» императорского театра оставалось лишь в который раз сокрушаться о «падении вкусов» и «нарушении приличий».

Как-то во время очередного спектакля «Тартюфа» Кайнц обратил внимание на молодого статиста в крохотной бессловесной роли слуги. Его поразили пластичность и грациозность неизвестного актера, печальный взгляд огромных глаз, и после спектакля он сразу же отыскал статиста. Первое впечатление укрепилось: манера говорить, отвечать на вопросы, держаться, сам тембр голоса,— все в юноше выдавало незаурядный актерский дар.

— Как ваше имя? — обратился к нему Кайнц. — Его будут знать все.

— Александро Моисси, — тихо ответил статист.

Кайнцу удалось добиться согласия режиссеров прослушать начинающего: это была первая ступень на долгом пути Моисси к вершинам мировой славы.

Одной из лучших характерных ролей «позднего» Кайнца стал старик Дюстерер из комедии австрийского драматурга Л. Анценгрубера «Угрызения совести». Дюстерер — это нечто вроде деревенского Тартюфа на австрийский лад. Он хитер, ленив, скуп, прожорлив и отчаянно зол. Полутонам тут не место, — сочность и грубость образа диктует и резкость решения.

Худущий, туго затянутый в черные одежды, похожий на извивающегося червя, Дюстерер — Кайнц не входил, а втискивался на сцену. Из-под нахлобученной черной крестьянской шапочки едва виднелся низкий лоб с глубокими поперечными морщинами, под высоко поднятыми бровями злобно поблескивали маленькие хитрые глазки, широкий рот, совсем лишенный губ, кривился в лисей ухмылке, — да, такую физиономию не скоро забудешь! Когда этот Дюстерер сухим, скрипучим голосом разглагольствовал о правилах морали или сокрушался о своей судьбе, наливая себе вина и энергично запихивая огромные куски пирога в широко раскрытый рот, театр стонал от хохота. Отличная физическая тренированность артиста позволяла ему демонстрировать смелые и неожиданные пластические решения: его Дюстерер

буквально расстился на столе, чтобы не упустить ни слова из интересующего его разговора, он летел через всю сцену, вытолкнутый пинком крестьянина, катился кубарем, переворачивался, — словом, проделывал вещи, каким мог бы позавидовать и цирковой акробат. И вместе с тем эта гротесковая фигура удивляла своей достоверностью: походка Дюстера, его движения, местный диалект, манеры, — все было правдиво и точно до мельчайших деталей.

Спустя несколько лет после Дюстера Кайнц блестяще сыграл еще одного старика — Грутца в пьесе австрийского драматурга К. Шенгера «Земля». На этот раз ему предстояло воплотить фигуру не комическую, а полную драматизма: старый крестьянин Грутц отчаянно борется за свое место на земле, не желая отступать под натиском более молодого поколения. Если Дюстеру у Кайнца был смешон, то Грутц страшен, — писатель Арнольд Броннен, видевший спектакль еще в ранней юности, много лет спустя вспоминал, какое гнетущее, безысходно-тягостное впечатление произвела на него эта мрачная фигура.

Кайнц — Грутц был воплощением старости как таковой, в ее бесчисленных проявлениях, доступных, казалось бы, лишь тому, кто сам пережил и удручающую слабость, и атрофию чувств, и угасание всех жизненных проявлений. Куда девался металлический блеск голоса артиста, — речь Грутца звучала глухо, почти без интонаций, чувствовалось, что каждое слово стоит ему физического усилия. И те, кто видел Кайнца в других ролях, никак не могли узнать знакомых черт, глядяваясь в восковые щеки, ястребиный нос, ввалившиеся глаза. Но глубокий старец не был ходячей развалиной, наоборот, от него веяло могучей, нутряной силой, — такой Грутц не уступит так просто свое место другим!

Если судить о жизни по внешним приметам, то венские годы (кроме последних) можно было бы назвать периодом полного благополучия Кайнца. Его положение было прочно и незыблемо, авторитет огромен, популярность если не росла — просто она уже достигла потолка, — то во всяком случае оставалась прежней. В ажиотаже вокруг имени артиста было даже нечто болезненное, истерическое. Как-то, после одного из гастрольных спектаклей «Тассо», молодая актриса, игравшая принцессу, при всех опустилась перед ним на колени, умоляя благословить на долгий и тернистый актерский путь. Буквально через день похожий случай произошел в веймарском ресторане: какой-то почитатель, пришедший пешком за много километров, чтобы посмотреть на «божественного» Кайнца, тоже при всех пал ниц перед своим кумиром.

Нужно было обладать развитым и обостренным чувством реального в оценке собственных сил и возможностей, чтобы при непрекращающихся восторгах публики и прессы, при знаках почитания, выходящих за пределы здравого смысла, не поддаваться головокружению и не переоценить себя. К счастью для Кайнца и для искусства, уверенность в собственных силах — важное условие успеха — никогда не переходила в чванливую самоуверенность. Самым строгим критиком Йозефа Кайнца был он сам.

Жил артист в эти годы на широкую ногу, снимая верхний этаж обширной виллы у художника Людвиг Коха в аристократическом квартале, почти рядом с венским лесом. До театра было недалеко: прогулка занимала минут пятнадцать, и Кайнец обычно ходил пешком, а для более дальних поездок в его распоряжении был экипаж, запряженный парой вороных рысаков, хорошо знакомых всем венцам. Свободные часы он любил проводить в своем уютном кабинете, среди книг и картин. Его библиотека вызывала всеобщее восхищение, — в ней хранились ценнейшие издания Шекспира (в том числе английское, 1685 года), Байрона, Канта, Гете, Шиллера. На стенах висели полотна Кранаха, Каналетто, Хоггарта, — здесь, в мире искусства, артист действительно чувствовал себя дома.

Словом, все было бы хорошо, если бы в душе Кайнца не крепла постепенно неудовлетворенность положением дел в Бургтеатре, который всего несколько лет назад казался идеальным. Он слишком любил лучший театр Австрии, чтобы равнодушно смотреть, как он теряет остатки былой славы, становясь, по выражению артиста, «удобной, широкой дорогой посредственности». Постоянные странствия давали возможность Кайнцу сравнивать Бург с лучшими сценами Европы, и эти сравнения большей частью оказывались не в пользу венского театра. Особенно остро почувствовал актер, как плачевны здесь дела, когда в 1906 году в Вену приехал на гастроли Московский Художественный театр. Кайнец видел на сцене почти всех крупнейших драматических артистов своего времени, многие были его партнерами, он знал лучшие постановки театров Европы, — и все же ощущение, испытанное им на спектакле москвичей «Дядя Ваня», было совсем особым. «Ошеломленный, бледный от волнения, высунувшись из ложи, Кайнец сидел на спектакле, как зачарованный, — вспоминал один из очевидцев. — Лишь в антракте он очнулся и за кулисами, обнимая Станиславского, со слезами на глазах говорил: «Вы воплотили жизнь! Вы создали театр! После вас — мы все ничтожны!» Легко понять потрясение артиста: всю жизнь он лелеял мечту

о театре высокохудожественном, где объединятся силы первоклассных актеров, чтобы в совершенной форме раскрыть авторский замысел,— и всю жизнь эта мечта ускользала от него. И вот теперь, у гостей из далекой страны, он увидел зримое воплощение своих грез,— естественно, восторгу не было границ. После «Дяди Вани» Кайнц бросил ради гостей все свои дела. Он «заставлял менять программу Бургтеатра, чтобы видеть Москвина, «этого величайшего актера», платил штрафы, сказывался больным, и снова, и снова сидел в своей ложе, почти задыхаясь от волнения и восторга». В тот вечер, когда московская труппа покидала Вену, Кайнц был занят в очередном спектакле. Но так велико было его желание еще раз выразить русским свое восхищение, что в перерыве между первым и вторым актом он в костюме и гриме бросился в экипаж, чтобы «в последний раз обнять Станиславского и Немировича-Данченко». Администрации пришлось снарядить в погоню за беглецом театрального врача, и после затянувшегося антракта спектакль был продолжен.

Тогда многие из окружающих думали, что бурное восхищение Кайнца Московским театром — лишь кратковременная вспышка увлекающегося человека, но время показало, что приезд гостей оказал на него серьезное влияние. «И это влияние,— писал современник,— сказывалось в каждом движении Кайнца не только на сцене, но и в жизни». Друзья часто просили артиста «показать Станиславского — «Дядю Ваню», и в такие вечера он «был неиссякаем в воспроизведении своих любимцев». Во время болезни, когда ему становилось чуть легче, он часто повторял одному из друзей: «А помнишь «Дядю Ваню»? Помнишь гитару?»

Интерес к русскому театральному искусству появился у Кайнца уже давно. Еще после своих не слишком удачных петербургских гастролей он почувствовал, что так разбираться в тонкостях игры и так требовательно относиться к артистам может лишь публика, привыкшая видеть настоящих мастеров. Когда ему удалось посмотреть игру Савиной, он убедился, что это мнение не было ошибочным. И вот теперь приезд Художественного театра еще раз показал, как высока у русских сценическая культура, как много среди них первоклассных актеров. Ему хотелось узнать больше о России, и он не раз говорил, что мечтает еще раз побывать там. Уже давно его восхищал гений Достоевского,— еще в 90-е годы он с большим успехом играл в Берлине Раскольников в инсценировке «Преступления и наказания», а в последний год жизни начал готовить роль Порфирия Петровича, собираясь показать ее в Бургтеатре.

Интерес Кайнца к русским мастерам театра не был безответным. Почти все московские и петербургские артисты, видевшие его в Вене или Берлине, в самых восторженных выражениях отзывались о правдивости и эмоциональности его игры. Подробно рассказывал в своих «Записках» о Кайнце в роли Дон Карлоса Ю. М. Юрьев, видевший спектакль Немецкого театра весной 1899 года. Он писал, как поразило его умение актера скрыть свой возраст (в ту пору ему был 41 год, а выглядел он двадцатилетним), как мастерски была разработана партитура роли и с какой силой прозвучали ее важнейшие места и, прежде всего, сцена у трупы Поэты. «В целом,— завершал свой рассказ Юрьев,— его исполнение мало сказать, что производило впечатление, вернее будет сказать — просто потрясало. Перед вами все время большой актер настоящего трагического наполнения, когда в большей, а когда в меньшей степени, и причем с интереснейшей индивидуальностью, характеризующейся благородством, изяществом и громадным обаянием».

С восхищением писал о Кайнце и Ваграм Папазян, который видел его в Вене в ролях Уриэля Акосты и Пранчивале (в пьесе Метерлинка «Монна Ванна»): «Поразительный актер! В нем было много общего с В. И. Качаловым (как мне удалось убедиться значительно позже, когда я увидел великого русского артиста). Но Кайнец был нервнее, эмоциональнее, хотя так же умел сдерживать свои эмоции отточенной и законченной сценической формой».

После гастролей москвичей Кайнцу стали особенно ясны не только симптомы болезни Бургтеатра, но и ее причины — ленивое самодовольство столпов труппы, отсутствие настоящего руководителя. Как ни ценил он Шлентера-критика, непригодность того на посту директора Бургтеатра вскоре стала артисту совершенно очевидна. Не только из-за непрерывных ошибок в формировании репертуара и в отношениях с актерами. Хуже было то, что из-за непомерного самолюбия директор не желал признаться в допущенных ошибках,— следовательно, об исправлении их не могло быть и речи. К тому же он слишком быстро и покорно говорил «да» в ответ на любое пожелание придворного начальства,— был как-то случай, когда с репертуара сняли пьесу, где речь шла о незаконнорожденном ребенке, ибо, по мнению какого-то цензора, лимит Бургтеатра на незаконных детей был исчерпан.

Кайнец понимал, что его личный талант, мастерство, вкус, энергия недостаточны, чтобы изменить лицо театра, ведь в его руках не было главного — режиссерской власти. «Мне тошно от всего

этого фиглярства,— как-то воскликнул он, выведенный из себя сладкими, пустопорожними речами Шлентера,— сделайте меня режиссером, простым очередным режиссером, и я вам выстрою заново вашу старую развалину!» Но этого-то как раз директор не хотел и боялся: что, в самом деле, станется с ним, если такая сильная личность, как Кайнц, получит еще и режиссерскую власти! Зато дирекция всячески старалась задобрить артиста гонорами, отпусками и, конечно, ролями. Шлентер слишком хорошо знал одержимость своего лучшего актера и понимал, что подготовка новой интересной роли поглотит его целиком, заставив на время забыть обо всем остальном. Когда готовили «Фауста», где Кайнцу поручили гигантскую роль Мефистофеля, репетиции шли ежедневно, с десяти до половины четвертого. «Когда я прихожу домой,— писал актер,— я полумертв и сплю до самого вечера». Несмотря на огромный труд, Мефистофель Кайнца не вызвал бурных восторгов, он казался слишком логизированным, чересчур отрешенным от реального, его интеллектуальность становилась не только доминирующей, но и почти единственной чертой образа, и лишь знаменитая «Блоха» в погребке Ауэрбаха да сцена «Лес и пещера» вызвали настоящие овации зала,— в остальном прием был вежливым, но не более. Во второй части «Фауста» образ был ближе гетевскому, но и здесь мыслитель, логик, скептик не оставляли места плуту, простонародному черту из легенды. Вообще отношения Кайнца с драматургией Гете сложились довольно странно: не Фауст, не Мефистофель и не Эгмонт, а Тассо, герой самой трудной и неспеничной пьесы, вошел в число его любимых ролей и принес настоящую радость.

Правда, если артист не был переутомлен, болен и не находился в состоянии душевной апатии, ему обычно доставлял удовлетворение сам процесс сценического действия и, пожалуй, не в меньшей степени — репетиции. Те, кто имел возможность видеть его только на репетициях, наверно, очень удивились бы, услышав, что многие считают Кайнца капризным и неуравновешенным. Здесь он поражал безграничным терпением; казалось, у этого человека нет нервов. Признанный премьер, хорошо знающий себе цену, становился покладистым и сговорчивым, как робкий новичок. Вспоминают, что ради неопытной партнерши он охотно повторял десятки раз знакомую ему до мельчайших деталей сцену из «Принца Гомбургского». Репетиции Кайнца доставляли удовольствие не только ему самому. Окружающие обычно не переставали восхищаться щедростью его выдумки,— буквально на глазах рождались неожиданные актерские находки, одна инте-

реснее другой. Казалось подчас, что сцена полностью отработана, но он по собственной инициативе репетировал ее снова и снова, выискивая новое, более совершенное там, где на посторонний взгляд все уже найдено, достигнуто.

Чувство высокой профессиональной дисциплины было у Кайнца, как говорится, в крови. Убежденный, что актер в силу самой специфики профессии должен быть готов к преодолению любых физических тягот и нагрузок, он никогда не позволял себе скидок. Когда готовился «Тассо», художник Гольтц задумал для героя пышную одежду, верную духу времени. У нее был лишь один недостаток — для Кайнца она оказалась непомерно тяжела, и когда он начал ее мерить, то едва смог пошевелиться. Смущенный Гольтц огорчился: «Я думал, что ты сможешь ее выдержать». «Ну что ж,— твердо ответил актер,— раз надо, значит, надо выдержать». Никто никогда не услышал от него впоследствии ни одной жалобы, никому не пришло в голову при взгляде на его легкие, изящные движения, что одежда тяжела и неудобна.

Столь же обязательной для актера-профессионала Кайнец считал постоянную готовность выступить в любой роли своего текущего репертуара, даже в том случае, если на подготовку к спектаклю отводились считанные часы, а то и минуты. Известно, что для многих артистов процесс вживания в образ труден и длителен не только при подготовке новой роли, но и перед каждым очередным выступлением. К. С. Станиславский вспоминал, что известный итальянский трагик Томазо Сальвини начинал настраиваться к спектаклю за несколько часов, меняя грим, одежду, еще раз проверяя ту или иную мизансцену,— ему требовалось время для перевоплощения и отрешения от повседневности. В Бургтеатре даже Зонненталь, у которого, по словам одного из современников, «каждое движение, каждое слово строго определены за недели до спектакля», и Левинский, принадлежавший «к числу тех редких артистов, которые всегда сохраняют самообладание и никогда не обнаруживают внутреннего волнения», обычно в день спектакля не могли найти себе места и избегали всякого общения, чтобы сосредоточиться и подготовиться к роли. Кайнец был не таков, он возбуждался и настраивался почти мгновенно, и ему хватало считанных минут, чтобы почувствовать себя в образе.

Датц, один из работников режиссерского управления Бургтеатра, вспоминал, как однажды пришлось в последний момент заменить назначенный спектакль с участием Кайнца другим. Все со страхом ожидали приезда артиста в театр: до начала представ-



ления оставалось меньше часа, что если он откажется играть? Боялись и открытого скандала, — вспыльчивый характер премьера был достаточно известен. Датц приготовился к долгим и неприятным объяснениям, но все обошлось на диво легко и просто. Узнав о замене, Кайнц и не подумал выразить неудовольствие. Он заметил полушутливо, что нет необходимости специально сообщать ему о перемене спектакля, достаточно повесить в его уборной нужный костюм, и он будет играть то, что надо.

Значит ли это, однако, что актер вовсе не волновался перед поднятием занавеса? Вовсе нет, просто он считал, что всякий настоящий мастер сцены должен уметь быстро справиться со своими эмоциями. Характерный штрих. Неуравновешенный, весь во власти настроений, Кайнц, тем не менее, научился заставлять себя спать час-другой почти перед каждым спектаклем: по его мнению, это было лучшим средством, чтобы снять лишнее возбуждение. Как-то одна молодая актриса пожаловалась ему, что в день представления чувствует себя совсем больной и не может справиться с тревожным беспокойством ожидания. «Ты обязательно должна спать перед каждым вечерним спектаклем», — услышала она в ответ. «Но я не могу заставить себя спать, я слишком волнуюсь», — пролепетала девушка. «Значит, ты не готова к своей профессии», — жестко отрезал Кайнц.

Он не раз настойчиво подчеркивал, что рассматривает свое дело, как своего рода ремесло, техникой которого обязан владеть всякий, кто хочет достигнуть хоть какой-то степени совершенства. Однажды в Бургтеатре давали «Заговор Фиеско». В антракте Кайнц оживленно болтал со своим кузеном Бернгардом о разных способах проявления фотопластинок, — в то время он очень увлекался фотографией. Актера позвали на сцену, начался третий акт. Стоя у окна, спиной к публике, и любуясь видом Генуи, он заметил в кулисе, совсем рядом, своего кузена. «Все же лучше, — тихо обратился он к Бернгарду, — если ты используешь новый сорт проявителя». Едва ли кто-нибудь в зале мог заподозрить, что исполнитель, слияние которого с образом казалось полным, так далек от чувств и переживаний своего героя.

После спектакля Бернгард высказал ему удивление. «Знаешь, — засмеялся в ответ Кайнц, — я как граммофонная пластинка. Надо лишь поставить мембрану, потом все безошибочно пойдет дальше». Как-то в разговоре с Александро Моисси он заметил: «Как я смогу владеть публикой, если не могу владеть собой? Когда я был молод, я плакал, а публика смеялась. Теперь она плачет, а я смеюсь». Последние слова, конечно, преувеличе-

ние. Те, кто видел, как Кайнц после какой-нибудь трудной сцены, совершенно измотанный, бледный, шатаясь от усталости, бредет к себе в уборную, — а видевших это было множество, — могли бы удостовериться, что в такие минуты он вряд ли был способен смеяться.

Когда у артиста выдавалась свободная минута, он с увлечением штудировал классиков, особенно Шекспира. Именно штудировал — произведения великого англичанина он перечитывал по многу раз, в подлиннике и различных переводах, вдумывался в смысл отдельных фраз, проигрывал их себе, разбирался в томах комментариев, — и, погружаясь в мир шекспировской поэзии, испытывал ни с чем не сравнимое эстетическое наслаждение.

Как-то, за несколько минут до начала генеральной репетиции «Юлия Цезаря» (Кайнц играл Марка Антония), секретарь артиста нашел его погруженным в Шекспира и Плутарха. Кайнцу давно уже не давала покоя мысль: почему, собственно, драматург считал главным героем трагедии Юлия Цезаря, а, скажем, не Брута или Марка Антония? Постепенно у него сложилась собственная концепция: в Цезаре ему виделась трагедия умирающего гения, который потерял былую уверенность. Герой призывает мысленно на помощь великое прошлое, чтобы в нем обрести новые силы, воодушевляя себя звуком собственного имени, еще недавно славного и гордого. «Так бывает и у меня, — говорил актер, — когда я, боясь новой роли, вынужден все время внушать себе: «Да послушай же, Кайнц! Ты же обязан это уметь, ведь недаром ты Кайнц!» Поэтому и появляться впервые Цезарь должен был не как триумфатор, а наоборот, утомленным, болезненным человеком, с трудом опирающимся на плечо раба. «Если я сыграв Цезаря так, — говорил артист друзьям, — то пусть играет Марка Антония хоть Сальвини, а Брута — Росси, все равно вещь будет по праву называться «Юлий Цезарь».

Разумеется, интерес Кайнца к английскому драматургу был отнюдь не теоретическим. Чем более зрелым становилось его мастерство, чем глубже анализировал он воплощаемый характер, тем большее место в творчестве занимали шекспировские образы. Если в берлинские годы главными драматургами для него были Шиллер и Грильпарцер, то в венский период — Шекспир. Один только перечень его героев, воплощенных в Бургтеатре, говорит сам за себя: Ромео и Гамлет, принц Генри и Троиц, Анджело и Марк Антоний, Ричард II и Ричард III.

Прежде всего шекспировские роли (хотя, конечно, не только они) позволяют говорить о психологическом реализме творчества

актера, который полнее и убедительнее всего проявился в масштабных образах, созданных им в зрелые годы.

Биографы Кайнца писали, что в первый период пребывания в Вене обостренный интеллектуализм, свойственный его актерской манере, находился в счастливой гармонии с пылкостью и горячностью искреннего чувства, сохранившегося с молодых лет. Быть может, нигде синтез этих двух сторон дарования не ощущался столь полно, как в шекспировских ролях.

«Шекспир,— писал Кайнц,— лучшая режиссерская школа, ибо у него почти любое место требует образного воплощения мысли, которая при этом не может быть искажена, а наоборот, должна обрести наибольшую ясность». Актерский поиск образного воплощения мысли бесконечно труден, но перед исполнителем он ставит увлекательнейшие, хотя и необычайно трудные задачи.

Естественно, что такой умный, глубокий актер, как Кайнц, использовал возможности, открываемые драматургом, в полной мере. Он искал неизведанных путей в раскрытии шекспировских характеров,— не ради оригинальности, а потому, что считал себя обязанным показать их во всей глубине современными средствами. Его интересовали не только образы масштаба Гамлета или Ромео, имевшие долгую сценическую традицию, но и герои малоизвестные,— они-то в максимальной степени давали возможности для поисков нового.

С интересом и увлечением работал Кайнц, например, над ролями Тройла и Анджели в редко ставящихся пьесах Шекспира «Тройл и Крессида» и «Мера за меру». Обе постановки не удержались надолго в репертуаре Бургтеатра, но игра Кайнца в обоих случаях встретила общее признание.

В Тройле актера больше всего интересовал психологически точный анализ развивающегося юношеского чувства, все ступени и оттенки которого демонстрировались и обосновывались с безукоризненной правдивостью. Этот Тройл был почти ребенок (кто вспомнил бы при этом о возрасте самого исполнителя), один из критиков назвал его младшим братом Ромео. Как дитя, он любил казаться большим, опытным и равнодушным, выдавая себя на каждом шагу: то взрывом радости, заставляющим его пылко бросаться на шею друзьям, то горестным воплем обиженного мальчугана, прячущего в ладонях заплаканное лицо. Именно в контрасте между детскостью героя и всем, что ему приходится испытать, искал актер ключ роли.

По-своему решал Кайнц и образ Анджели в «Мере за меру». Суровые, словно высеченные из камня черты, аскетическая не-

терпимость к себе и другим, чопорная добродетель, подобная защитной маске, а под ней — буря страстей, кипящая кровь, разум, сокрушенный чувством. Этот Анджело был добродетельным, а не казался им, но лишь до той поры, пока еще мог подчиняться разуму. Он сам в ужасе содрогался, чувствуя, что демон в его крови сильнее защитных норм морали.

Одной из лучших ролей актера на протяжении многих лет оставался Марк Антоний в трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». Он играл эту роль и в Немецком театре, и в Бургтеатре, и именно в ней увидела его публика на сцене в последний раз 12 мая 1910 года.

В трактовке Кайнца Марк Антоний был человеком, богато одаренным, искренним в каждом проявлении своих чувств, однако в самой его искренности сквозило нечто показное, нарочитое. В этом Марке Антонии удивительным образом уживались естественный порыв и холодный расчет, непосредственность чувств и безудержное честолюбие. Когда он четыре раза повторял свое уверение в честности Брута, каждый раз повышая голос и придавая своим интонациям все большую проникновенность, — он упивался красноречием, как опытный оратор, рассчитывающий эффект каждой фразы, каждого жеста. Словом, один талантливый актер играл другого.

Любимейшим шекспировским образом Кайнца был, конечно, Гамлет. Он играл датского принца почти двадцать лет, и все это время роль находилась в работе, подвергаясь бесчисленным уточнениям и переакцентировкам. С годами Гамлет — Кайнец становился более жестким, резким, активным; мягкие, душевные тона звучали слабее, и наоборот, в монологах принца, в его раздумьях, беседах, словесных пикировках все острее ощущались ирония, гнев, насмешка, сарказм. Это был не томный меланхолик, не датский предшественник Вертера, каким играл принца любимец немецкой публики тех лет Йозеф Вагнер. Кайнец — Гамлет был не только геттингенским питомцем, человеком Ренессанса, с восторгом открывавшим для себя высочайшие духовные ценности бытия, — в нем жил дух его предков викингов, и меч был не менее привычен его руке, чем книга.

И ко всему этому — высочайший эмоциональный накал, нервный трепет, смятение чувств — все, что заставляло зрителя видеть в этом умном и несчастном принце своего современника, только неизмеримо лучшего, очищенного от мелочной суеты, поднятого в мир высоких чувств и страстей: ведь разность масштабов никогда не мешает силе сопереживания!

В Гамлете Кайнца почти не ощущалось болезненного начала,— не в пример его Ромео, созданному куда ранее! Он был душевно здоров, но его интеллектуальная тонкость, обостренность чувств в глазах грубого мясника Клавдия и его придворных сами по себе служили признаками душевной болезни: ведь самодовольная посредственность всегда спешит объявить ненормальным все, что непохоже на нее, все, в чем чувствуется нечто более высокое, непонятное и уже одним этим враждебное.

Артист не боялся обыденных, прозаических штрихов: его Гамлет говорил с Полонием, засунув руки в карманы; он вел беседу с Розенкранцем и Гильденстерном, сидя на столе; бродил по комнате, держа руки за спиной, а рыдая, закрывал лицо белым новым платком. Монолог «Быть или не быть» Кайнец начинал, лежа на скамейке,— он вполголоса размышлял вслух, вытянув усталое тело, устремив глаза в потолок, словно говорил сам с собой, как любой человек в бессонные ночи. Но такая конкретность бытия, максимально приближая образ к зрителям, отнюдь не делала его приземленным: как всегда у Кайнца, определяющим оставалось интеллектуальное, напряженно-нервное начало.

Как все почти классические герои Кайнца, его Гамлет был современником сидящих в зале,— артиста особенно интересовало, как действовал бы человек его времени на месте принца. «Представьте себе,— писал он,— что вы знали бы убийцу вашего отца, не имея возможности притянуть его к суду, то есть, что вы лично должны были бы или отомстить, или отказаться от мести. Я хотел бы посмотреть, как современный человек справился с этой задачей». Кайнец предлагал зрителям свое решение: не слабость, болезнь и нерешительность, а желание *совершенства*, в том числе совершенства мщения, заставляют его Гамлета откладывать час расплаты. Именно это чувство побуждало принца пощадить Клавдия за молитвой. Когда Кайнец — Гамлет заставлял молящегося короля, он мгновенно выхватывал меч, вплотную подходил сзади к Клавдию, поднимал руку. . . Еще одно движение — и месть бы свершилась. Но нет,— принц вновь отступал на несколько шагов от короля, затем подходил к нему снова, как бы измеряя расстояние и примериваясь для удара. Все это время его мысль лихорадочно работала, чтобы найти для себя объяснение, почему не здесь и не сейчас должно свершиться возмездие. И когда объяснение было найдено, Гамлет — Кайнец с подавленным вздохом облегчения опускал меч и снова вкладывал его в ножны.

На протяжении всей роли мысль принца сражалась с хитростью и коварством врагов, и эту мысль актер доносил не только

словом, но и доведенной до совершенства пластикой, особенно пластикой рук. «Его жилистые, превосходно разработанные руки,— писал Пауль Линдау,— элегантно и легко сидевшие в тонких суставах, и казалось, жившие обособленной от тела жизнью, умели с такой очевидностью выражать душевные переживания, что по игре пальцев его Гамлета действительно можно было «видеть процесс мышления». Вожатым в этой стране исчезнувших путей мысли был указательный палец, то уверенно подчеркивавший какое-нибудь слово, то остро отмечавший какой-нибудь поворот».

В феврале 1909 года Кайнц сыграл Гамлета в последний раз — биографы называли эти девять триумфальных спектаклей во время берлинских гастролей апофеозом всего его творчества.

Тем временем процесс постепенного разочарования артиста в Бургтеатре неотвратно развивался и углублялся. В конце 1908 года он пишет Шлентеру, умоляя отпустить его еще до 1911 года, то есть до истечения срока контракта. «Если меня заставят ждать,— добавляет он,— это нанесет мне тяжкий удар». Проходит еще немного времени,— и тон просьб Кайнца становится не только настойчивым, но и отчаянным: «Я не могу здесь больше дышать,— восклицает он.— Я живу здесь целые годы, как в тюрьме, и считаю дни своего контракта». Нараставший конфликт с Кайнцем стал одной из причин увольнения Шлентера, но что мог изменить в Бургтеатре новый директор барон Бергер, не претендовавший на самостоятельное решение художественных задач, ограничиваясь, так сказать, «общим руководством». К Кайнцу он относился с величайшей почтительностью, понимая, что от отношений с ним зависит судьба любого венского театрального администратора, но актеру была нужна не директорская почтительность, а ясная художественная цель,— ее-то у Бергера не было и быть не могло. У Кайнца рождаются один за другим смелые, далеко идущие проекты организации своей деятельности в ближайшие годы. Трудно сказать, какой из них удалось бы ему осуществить, но произошло непредвиденное. . .

Еще с конца 1909 года все, знавшие артиста, мало-помалу начали замечать перемены в его облике и поведении. Многие обратили внимание, что ему бывает нелегко казаться любезным и веселым. Однажды, пригласив гостей на обед, он забыл об этом, дав отличную пищу светским пересудам. Явления очевидной рассеянности, нервозности, раздражительности, слабости постепенно становятся все более явными,— и по Вене все упорнее распространяется слух, что Кайнц тяжело болен.

Действительно, он уже давно чувствовал себя плохо: давнее хроническое заболевание кишечника мучило его все сильнее. Есть люди, которые любят оповещать о недугах всех окружающих; для них нет лучшей темы для разговора, чем собственные болезни,— словно степень их серьезности прибавляет человеку достоинств. Кайнц принадлежал к людям иного типа: он таил в себе болезни, никогда никому не жаловался, жестко обрывал всякие разговоры о здоровье и пытался победить недуг усилием воли. Однако играть становилось все труднее, и постепенно каждое выступление превращалось в пытку, а приступы страшной боли все реже оставляли его в покое. Артист полностью отказался от курения, не говоря уж об алкоголе, он изнурял себя строжайшей диетой — ничего не помогало. В конце концов, в мае 1910 года он вынужден был согласиться на операцию, которую давно предлагали врачи. Операция подтвердила самые мрачные опасения — у больного был рак в тяжелой, запущенной форме, никаких надежд на выздоровление не оставалось. Разумеется, всего этого Кайнц не знал,— ему сказали, что у него нашли простой полип, который благополучно удалили, и он был уверен, что теперь дело быстро пойдет на поправку. Уже через четыре дня после операции артист поручил своему адвокату объявить в газетах, что состояние здоровья вполне позволяет ему заключать долгосрочные контракты. На курорте в Земмеринге, куда его отправили вскоре после операции, Кайнц был в наилучшем расположении духа: шутил, смеялся, строил планы на будущее, добавляя чуть не к каждой фразе: «Вот когда я поправлюсь».

Одно огорчало больного — переговоры с Бургтеатром затягивались. Еще в начале болезни актеру удалось добиться изменения контракта на будущее, чтобы обеспечить себе максимальную свободу. Теперь его должна была подписать дирекция. Каждый день Кайнц нетерпеливо листал почту — контракт не приходил. Он стал нервничать, особенно когда до него дошли слухи, что в Вене не могут договориться о каком-то дополнительном параграфе. Это была правда: болезнь артиста заставила дирекцию включить в договор специальный параграф об условиях расчета в случае нетрудоспособности. Кайнц был взбешен. Ведь он считал, что вот-вот будет вполне здоров, зачем же включать подобный пункт? Понять больного можно, труднее объяснить действия дирекции, ибо всем, кроме самого артиста, было отлично известно, что его дни сочтены. Чуткости к больному у чиновников хватило лишь на то, чтобы послать в Земмеринг Бергера с поручением уговорить его согласиться на предложенные условия, что директору в конце

концов и удалось. Пока шли эти длинные и трудные переговоры,— позднее один из биографов артиста назовет их «боем за химеры»,— здоровье Кайнца вновь резко ухудшилось. Признаки болезни стали все более угрожающими, боли усиливались с каждым днем, и в середине августа ему пришлось вернуться в Вену, вместо того чтобы, как предполагалось, ехать в Швейцарию. Даже сейчас он еще пытался бороться с болезнью, но силы его слабели, и мало-помалу он стал догадываться о страшной правде. Чтобы заглушить боли, врачи теперь использовали наркотические средства и держали больного в полузабытии.

18 сентября на квартиру к умирающему приехал Бергер. Он был в полной парадной форме и в руках торжественно держал большой запечатанный пакет, неся его бережно и осторожно, точно хрустальную вазу. К больному директора не пустили — он был без сознания. Тогда Бергер написал на конверте большими буквами: *«вручить немедленно»* и добавил, что, как только Кайнец придет в себя, ему надо показать бумагу, содержащуюся в пакете,— так она важна.

Как только директор уехал, родные артиста вскрыли пакет. Там лежал приказ о назначении Кайнца режиссером Бургтеатра. Когда сознание ненадолго вернулось к умирающему, ему прочли текст приказа. Он устало пошевелил рукой и еле слышно прошептал: «Слишком поздно».

20 сентября утром, как всегда, пришел врач. «Спит он?» — спросил он у дежурившей сестры. «Нет,— ответила она,— глаза открыты». Врач склонился над больным, внимательно всмотрелся в стеклянные зрачки, поднял отяжелевшую, деревянную руку: пульса не было.

Горьким был 1910 год для музыки трагедии: Петербург проводил в последний путь Веру Федоровну Комиссаржевскую, Вена — Йозефа Кайнца. Мировой театр потерял с ними не просто двух великих мастеров,— ушли артисты, с наибольшей полнотой выразившие в своем творчестве дух времени. Их роднило многое: нервная трепетность, романтический порыв, дух тревоги и беспокойства, фантастическая популярность у зрителя галерок и, прежде всего, молодежи. Конечно, нельзя слишком увлекаться параллелями: Кайнец никогда не был так близок революционным, демократическим силам своего времени, как русская актриса. Однако в творчестве своем он нес дух протеста и обновления,— в этом главное. Его искусство было глубоко гуманистичным, ибо он



всегда, во всех своих образах, утверждал высокое достоинство человеческой личности и ополчался против сил мрака и зла. С поразительной психологической глубиной анализировал он тончайшие душевные движения людей разных эпох и характеров, выявляя в них то общечеловеческое, что приближало их к чувствам и ощущениям современников. При этом его герои отнюдь не теряли исторического и национального своеобразия, и если на первый взгляд иногда казалось, что они не совсем таковы, какими задумал их драматург, то достаточно было проследить за развитием образа до конца и вдуматься в трактовку артиста, чтобы признать возможность и правомерность предлагаемого им решения.

На первый взгляд, ответить на вопрос об общей направленности творчества Кайнца не так просто: столь разнообразны и подчас разнохарактерны его образы. Однако достаточно вспомнить галерею юных героев-бунтарей, вереницу ничтожных властителей, цепь интриганов и негодяев, ряд веселых, душевно здоровых людей из народа, достаточно вспомнить, с какой беспощадной резкостью обличал актер жалких, слабых монархов, как издевался он над ханжами, лицемерами, льстецами, с какой симпатией воплощал образы умных и ловких простолудинов, как ополчался на деспотизм, чтобы прийти к бесспорному выводу: в основе своей его творчество носило отчетливо выраженный свободолюбивый, гуманистическо-демократический характер. Недаром его смелые, мятежные герои пользовались такой беспрецедентной популярностью среди прогрессивной интеллигенции и молодежи, недаром так скептически и недоброжелательно относились к артисту в официальных и консервативных кругах, как в бисмарковско-вильгельмовской Германии, так и в императорской Австрии.

За тридцать пять лет Кайнц сыграл великое множество ролей, — история театра знает мало актеров, которые могли бы сравниться с ним по многообразию воплощенных характеров. Репертуар Кайнца поистине уникален, и не только по количеству ролей, но и по диапазону. В самом деле, среди лучших образов — Гамлет и Ричард II, Ромео и Марк Антоний, дон Карлос и Тартюф, Тассо и Франц Моор, Освальд и Дюстерер, — можно ли представить себе характеры более несхожие, более далекие друг от друга?! Поэтому всякая попытка «втиснуть» актера в узкие рамки определенного амплуа совершенно безнадежна. Герой-любовник? Да, конечно, ведь именно пылкие юноши, охваченные всепоглощающим чувством, принесли Кайнцу мировую славу. Характерный актер? Несомненно, — стоит лишь вспомнить Тартюфа и Вурма, Дюстерера и Грутца. Ультрасовременный «неврасте-

ник»? Бесспорно, свидетельство тому — Освальд и Амадей, Вильгельм из «Праздника мира» и Вилли Яников из «Гибели Содома».

Часто говорили, что Кайнц — актер преимущественно классического репертуара, — это правда. Любовь к классике он пронес через всю жизнь, видя одну из своих главных задач в том, чтобы раскрыть людям необыкновенную красоту творений Шекспира, Шиллера, Гете, Клейста, Грильпарцера и убедить современников, что творения эти вовсе не устарели, а, наоборот, способны пробудить в людях самые высокие, благородные чувства. Нередко ему при этом удавалось «воскрешать» пьесы, казалось бы, давно и прочно забытые, или, во всяком случае, признанные «несценичными» и пригодными лишь для чтения. Лишь Кайнцу были обязаны своим зрительским успехом «Принц Гомбургский», «Еврейка из Толедо», «Горе лжецу», «Тассо», и в этих произведениях конкурентов он не знал.

Выделить из огромного перечня образов Кайнца самые лучшие, значительные, масштабные нелегко, слишком многие достойны занять место среди избранных. В их числе бесспорно Гамлет и Ромео, дон Карлос и принц Гомбургский, Альфонсо и Леон, Эрнесто и Тассо, Освальд и Франц Моор... Список, конечно, легко продолжить. То, что в нем преобладает классика, объясняется не только личными вкусами артиста. Ведь еще в молодости, в Мюнхене, он сетовал, что драматурги его времени не ставят перед актерами больших, увлекательных задач. Правда, потом появился Гауптман, началось победное шествие по немецким сценам Ибсена, но обстоятельства сложились так, что общение с ними Кайнца оказалось не столь плодотворным, как могло бы быть.

По-видимому, последнее десятилетие жизни артиста принесло бы ему больше встреч с лучшими современными произведениями, останься он в Берлине в период стремительного взлета Рейнхардта, но в Вене Кайнц вполне мог повторить свою мюнхенскую жалобу, ибо ему приходилось иметь дело, главным образом, с драматургами второстепенными — Зудерманом, Шнитцлером, Фульдой, Баром. Иногда артист творил чудеса, как в «Моритуре» или в «Интермеццо», но всегда ли способен актерский гений побороть слабость драматурга?

Конечно, герои Кайнца были детьми своей смутной эпохи, но в то время, как мода на все болезненное и ущербное распространялась, как эпидемия, актер, наоборот, все более освобождал свои образы от чрезмерной нервозности и аффектации. Если бы он осуществил хоть часть предсмертных планов и на сцену вышли

бы Отелло, Лир, Шейлок, Порфирий Петрович,— театральный мир, возможно, поразился бы их реалистической правдивости и силе.

Хотя Кайнц не оставил школы, влияние его на последующие актерские поколения трудно переоценить, ибо в обостренном интеллектуализме, нервной эмоциональности, напряженности духовной жизни, характерных для его творчества, нетрудно заметить черты, во многом определяющие развитие не только немецкого, но и всего европейского сценического искусства XX века.

Кайнц прожил счастливую жизнь. Он стал первым среди многих в своей профессии, его всегда окружали поклонники и поклонницы, критики изошрялись в изобретении красочнейших эпитетов в адрес гениального артиста, он достиг вершин почета и благополучия, а главное, он всю жизнь занимался любимым делом. Мог ли мечтать о большем мальчик из венского предместья? Но его жизнь была совсем не так счастлива, как может показаться на первый взгляд. Периоды душевного спокойствия были в ней редки и чередовались с постоянными приступами острой неудовлетворенности, тоски и тревоги. Он терзался несовершенством и неустроенностью в себе и вокруг себя; вечная и тщетная погоня за синей птицей настоящего искусства изматывала его и почти всякий раз приводила к новому разочарованию, будь то в Марбурге, Лейпциге, Берлине или Вене. Болезни слишком часто мучили его тело, а потери близких и одиночество — его душу. Нет, баловнем судьбы его не назовешь!

Видевшие и слышавшие Кайнца не уставали поражаться той почти гипнотической силе воздействия, какой обладало его искусство. Такая сила присуща людям незаурядным, сама индивидуальность которых не только обращает внимание, но и подчиняет окружающих; о них говорят театральные летописи разных стран и наша собственная память — Дэвид Гаррик и Павел Мочалов, Элеонора Дузе и Мария Ермолова, Александро Моисси и Василий Качалов... В этом ряду и Йозеф Кайнц.

Артист умер рано, когда его силы и талант находились в зените. Он успел далеко не все, что задумал, но и то, что создано, — а создано бесконечно много, — навсегда обеспечивает ему место в Пантеоне великих людей театра.

## СОДЕРЖАНИЕ

ИДИ В ТЕАТР . . . . .	6
ИСПРАВЛЕНО НЕ БУДЕТ . . . . .	21
КАНАРЕЙКА УПАЛА В ЧЕРНИЛА . . . . .	27
ГОДЫ СТРАНСТВИЙ . . . . .	38
КОРОЛЬ И АКТЕР . . . . .	50
НА УЛИЦЕ ШУМАНА . . . . .	70
Я У ТЕБЯ ИГРАЮ, А ТЫ МЕНЯ КОРМИШЬ . . . . .	91
ОТ ПЕТЕРБУРГА ДО НЬЮ-ЙОРКА . . . . .	117
ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА . . . . .	130
ПРОРОК В СВОЕМ ОТЕЧЕСТВЕ . . . . .	155
СЛИШКОМ ПОЗДНО . . . . .	172

Всеволод Сергеевич Шварц  
ИОЗЕФ КАЙНЦ

Редактор *Л. А. Филатова*  
Оформление художников  
*М. А. Аникста и С. М. Барзина*  
Художественный редактор  
*Я. М. Окунь*  
Технический редактор  
*М. С. Стернина*  
Корректор *Н. Д. Кругер*

Сдано в набор 12/III 1971 г. Подписано  
к печати 16/V 1972 г. Формат 60х84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага для текста тип. № 1, для иллюстраций мелован. Усл. печ. л. 12,09.  
Уч.-изд. л. 12,02. Тираж 30 000. М-36716.  
Изд. № 10. Зак. 172. Издательство  
«Искусство». Ленинград, Невский, 28.  
Ленинградская типография № 4 Глав-  
полиграфпрома Комитета по печати  
при Совете Министров СССР. Социали-  
стическая, 14. Цена 1 р. 12 к.





