

«ВОЛКОНСКИЙ НЕОБХОДИМ» (К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ)

Основные труды С. М. Волконского были созданы им и опубликованы российскими издательствами на рубеже XIX–XX веков. Сегодня их можно найти, пожалуй, только в центральных или специализированных библиотеках, да и то — чаще всего в спецхранах, куда доступ открыт далеко не всем читателям. Между тем интерес к наследию Волконского растет год от года.

«Не подлежит сомнению, что жизнь и творчество С. М. Волконского ждут своего углубленного исследования и биографа. Интеллектуальное наследие его весьма значительно и пока еще мало изучено. Но кроме научной биографии нужен и обстоятельный анализ всего написанного им на самом гребне европейского искусства 10-х годов, а также его разнообразной деятельности в Париже в 20-е и 30-е годы. Пока что приходится ограничиваться лишь беглыми заметками на полях его книг и его судьбы»¹. Так, констатацией печальных фактов, порожденных исторической несправедливостью, но и с надеждой, что наступят времена, которые позволят восстановить справедливость, Татьяна Бачелис завершает послесловие к двухтомнику С. Волконского «Мои воспоминания». Впервые они были опубликованы еще в 1923–1924 гг., однако — не в России, а в Берлине. В Москве же вышли в свет лишь однажды, и только в 1992 году. Но целый ряд его статей и ряд

¹ Бачелис Т. О Волконском. В кн.: Князь Сергей Волконский. Мои воспоминания. В 2 тт. М., Искусство. Т. 2. С. 382.

книг, посвященных театру и по большей части опубликованных издательством «Аполлон» в начале 10-х годов XX века, с тех пор больше никогда на русском языке не переиздавался¹.

Причин для столь долгого замалчивания, длящегося уже более ста лет, было множество... Чтобы хоть немного распутать этот «клубок», припомним некоторые вехи биографии князя Сергея Волконского.

Сергей Михайлович Волконский родился 4 (16) мая 1860 года в имении Фалль, которое располагалось близ нынешнего Таллина (тогдашнего Ревеля, в Эстляндии), скончался 25 октября 1937 г. в Хот Спрингс, штат Виргиния, США.

Задолго до рождения князя С. М. Волконского его предки выработали своего рода традицию: многих представителей этой семьи будут отличать личностная неординарность, превосходная образованность и стремление употребить свои силы во благо Отечеству.

Со стороны отца генеалогическое древо восходит к М. В. Ломоносову, прадедом его был знаменитый генерал Н. Н. Раевский, дедом — декабрист П. М. Волконский. Отец (М. С. Волконский) — сын декабристакаторжанина, записанный при рождении в «заводские крестьяне», свою карьеру завершил на посту товарища министра народного просвещения, обергофмейстера и члена Государственного Совета. Прадедом по материнской линии был шеф жандармов А. Х. Бенкендорф. Сама же Е. Г. Волконская (мать Сергея Михайловича) была поборницей свободы вероисповедания. За свою книгу «О церкви» она даже заслужила неофициальный титул «самой опасной женщины России».

¹ Список основных публикаций кн. С. Волконского: Художественное наслаждение и художественное творчество. СПб., 1892; Очерки русской истории и русской литературы. СПб., 1896; Разговоры. СПб.; Ритмическая гимнастика: Метод и институт Жак-Далькроза. СПб., 1912; Художественные отклики. СПб., 1912; Человек на сцене. СПб., 1912; Выразительное слово. СПб., 1913; Выразительный человек: Сценическое воспитание жеста. (По Дельсарту). СПб., 1913; Отклики театра. СПб., 1914; Быт и бытие: Из прошлого, настоящего, вечного. Берлин, 1924; Последний день. Роман-хроника. Берлин, 1925; Мои воспоминания. М., 1992. Т. 1–2.

«Ген неординарности», который передавался в этой семье из поколения в поколение, явно унаследовал и Сергей Михайлович.

Свое образование юный князь начал в IV Ларинской классической гимназии. В 1884 году закончил историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета по кафедре романских языков под руководством А. Н. Веселовского. Педагоги прочили ему блистательную карьеру университетского ученого. Но сам Волконский рассудил несколько по-иному. Ученым он, бесспорно, стал и необычайно разносторонним, но не кабинетным.

Вскоре после окончания университета молодой историк уезжает в родовое поместье Павловку. Там он становится предводителем дворянства Борисоглебского уезда Тамбовской губернии, а параллельно — в течение нескольких лет — приводит в порядок семейный архив и на его основе создает первый в России «Музей декабриста». Он проводит эту титаническую работу, дабы сохранить историческую память Отечества. Однако «Ее величество История» преподает самоотверженному энтузиасту суровый урок: в 1917 году единственный в России «Музей декабриста», основанный на семейном архиве Волконских, будет разорен, а сам архив использован на туалетные нужды... К счастью, С. М. Волконский совместно с Б. М. Модзалевским успеют издать первую часть этого архива.

Первые публикации С. М. Волконского появились в начале 1890-х годов. Так, в «Вестнике Европы» одна за другой вышли в свет его статьи на общеэстетические темы — «Художественное наслаждение и художественное творчество» (1892), а в 1893 году — «Искусство и нравственность».

В том же 1893 году, получив назначение на пост комиссара Министерства народного просвещения, Волконский представляет Россию на Всемирном конгрессе религий, который проходил в Чикаго (США). А затем три месяца ездит по Северной Америке с докладами

о русской истории и литературе, выступая в основном перед университетскими аудиториями. Курс его лекций — «Очерки русской истории и русской литературы» — вскоре был издан на английском, немецком и русском языках.

Но в дальнейшем круг его интересов стал расширяться и все больше и больше смещаться в сторону театра. При этом великолепное историко-филологическое образование по-прежнему будет служить Волконскому надежным фундаментом в изысканиях, которые он предпримет в области сценического искусства.

Театром он увлекся еще в гимназические годы. Поначалу это были просто зрительские впечатления, но необычайно сильные — например, гастрольные спектакли в Петербурге итальянского трагика Э. Росси. В молодости С. М. Волконский участвовал во многих любительских начинаниях, выступал и на сцене Эрмитажного театра, и в Шереметьевском дворце. А в сезон 1889/90 гг. на собственной домашней сцене сыграл роль Федора Иоанновича в трагедии А. К. Толстого, тем самым предвосхитив знаменитый спектакль, поставленный К. С. Станиславским в 1898 году на открытие МХТ. Известно, что спустя несколько лет Волконский намеревался сыграть эту роль и на сцене МХТ. Но вмешательство семьи не позволило ему, аристократу, гофмейстеру Императорского двора, пойти на столь дерзкий поступок. Станиславский, проходивший с ним роль, в 1911 году писал жене об этой нашумевшей истории: «Мне его жаль — он сгорает от жажды играть, режиссировать, томится в своем обществе, а его родственнички держат за фалды и все прокисают от скуки в своих палатках».

В 1899 году указом Николая II С. М. Волконский был назначен директором Императорских театров, сменив на этом посту своего дядю И. А. Всеволожского. К этому моменту Волконский отлично знал все, что происходило в тогдашнем театре, причем не только российском, но и европейском.

Сергей Михайлович никогда не принадлежал к так называемым «западникам». Но, прекрасно владея европейскими языками, часто бывая за рубежом, страстно любя театр, он раньше многих начал осознавать, что российское сценическое искусство значительным образом отстает от европейского. А потому, заступая на должность директора Императорских театров, он надеялся, что сможет способствовать развитию отечественного театра, внедряя в его практику достижения реформ, которые уже не первое десятилетие шли в Европе.

Именно С. М. Волконский ввел на Александринской сцене институт очередной режиссуры, а для Мариинской сцены добился разрешения постановок опер Н. А. Римского-Корсакова («Садко») и Вагнера. Именно С. М. Волконский пригласил С. П. Дягилева к редактированию «Ежегодника императорских театров», и первый же дягилевский номер стал, по мнению многих, «эрой в русском книжном деле», источником 20-летнего расцвета русской книги. Именно С. М. Волконский способствовал тому, чтобы привлечь в театр художников-«мирискусников», а также всячески поддерживал попытки балетных реформ и впоследствии курировал организацию знаменитых дягилевских сезонов в Париже.

Эти и многие другие попытки постепенного обновления российской сцены хотя и возымели действие, но к кардинальным изменениям, к ее переустройству (о чем мечтал Волконский) не привели. Не выдержав царившей на императорских сценах атмосферы интриг и почти поголовного невежества, по прошествии двух лет своего директорства он подает государю прошение об отставке. Однако уход с поста вовсе не означал прощания с театром. Напротив, освободившись от оков, которые накладывала на него официальная государственная служба, Волконский развивает колоссальную активность: читает лекции в Тенишевском училище, в Театральной школе имени А. С. Суворина, в Консерватории, в Москве (МХТ), в провинции...

Не случайно со временем Волконского назовут одним из основоположников отечественного театроведения. Параллельно с интенсивным чтением лекций он публикует серию статей, которые и сегодня, спустя сто лет, являются непревзойденными образцами театрально-критической мысли. Это не только актерские портреты и рецензии на спектакли, но и теоретические размышления об основах и особенностях сценического искусства, и прежде всего — искусства актера. Он также по-прежнему продолжает знакомить своих российских коллег с выдающимися достижениями европейских реформаторов (А. Аппиа, Г. Крэг, Э. Жак-Далькроз). Многие из этих статей, появлявшиеся в различных периодических изданиях, Волконский собирает в сборники и публикует под одной обложкой в виде книг и брошюр. Чтобы лучше понять личность самого князя Сергея Волконского, приведем один пример. Весной 1914 года в издательстве «Сириус» готовилась публикация очередного сборника его статей, который вышел в свет только осенью, когда уже началась Первая мировая война. Волконский попросил издателей снабдить свою публикацию вкладкой: «Книга эта писалась в мирное время. Дабы оправдать ее появление в настоящие дни, автор предназначает сбор с нее в пользу раненых воинов».

Параллельно с публикацией статей о театре Волконский предпринимает в начале 10-х годов серию практических начинаний. Познакомившись с экспериментальными поисками Эмиля Жак-Далькроза (школа ритмической гимнастики, Хеллерау, Германия), Сергей Михайлович организует демонстрационные показы (сегодня мы бы сказали — мастер-классы) по Далькрозу в Михайловском театре и Консерватории. А в 1912 году открывает школу Петербургского отделения института ритмической гимнастики и сольфеджио по системе Жак-Далькроза и на протяжении 1913–1914 годов издает журнал «Листки курсов ритмической гимнастики». В эти же годы выходят его книги «Человек на сцене», «Выразительное слово» и «Выразительный человек»:

Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). Эти его труды всегда вызывали особый интерес у деятелей театра. Читая их, не перестаешь восхищаться и литературным даром автора, и его эрудицией, но главное — глубиной аналитической мысли. Ведь описывая систему Дельсарта, он не просто по крупицам реконструирует ее и тем самым пропагандирует. Он использует ее как один из убедительных примеров, свидетельствующих о необходимости выработки техник для построения внешней формы актерской игры, опираясь на положение, некогда высказанное Гете: «Всякому искусству должно предшествовать известное механическое умение». Волконский был убежден, что искусство актера подобно музыке изначально должно иметь единую незыблемую основу, должно опираться на закономерности «своего сольфеджио и своей гармонии». Волконский первым среди российских деятелей театра поднял и начал разрабатывать эту проблему. Более того, как становится понятно из его трудов, он рассматривал ее на философском уровне, исходя из постулата о взаимозависимости и единстве формы и содержания.

Известные исторические события, потрясшие Россию, прерывают и нарушают далеко идущие планы Волконского...

Но, несмотря на то что в результате революции 1917 года семья Волконских утратила все свое имущество, находившееся в России, Сергей Михайлович об отъезде за границу поначалу не помышлял. Он поселился в одной из московских коммуналок и продолжал вести активную деятельность по всем ранее определенным направлениям. Он надеялся, что обновленная Россия породит и новый театр. Тогда действительно все вроде бы шло к тому. Однако, когда в 1921 году процесс «обновления России» перешел в активную стадию Гражданской войны и стало понятно, что класс, к которому по рождению принадлежал князь С. М. Волконский, подлежит уничтожению, он решает уехать сначала в Эстонию, а затем — во Францию. Толчком к отъезду

стал расстрел Николая Гумилева... Уже за границей Волконский узнал, что его собственная фамилия фигурировала в списках на знаменитый «философский пароход» 1922 года...

Но и в эмиграции Волконский продолжал внимательно следить за развитием театра (и европейского, и российского), постоянно публикуя рецензии и статьи в эмигрантских изданиях, а в 30-е годы возобновил преподавательскую деятельность, став профессором и директором Русской Консерватории в Париже.

Завершая эту беглую заметку, хочется вновь вернуться к ее началу и вслед за К. С. Станиславским повторить: «Волконский необходим». Еще раз повторить и сказанное Т. Бачелис: «Не подлежит сомнению, что жизнь и творчество С. М. Волконского ждут своего углубленного исследования и биографа. Интеллектуальное наследие его весьма значительно и пока еще мало изучено. Но кроме научной биографии нужен и обстоятельный анализ всего написанного им». Но для этого прежде всего необходимо опубликовать его наследие.

Вот почему особую благодарность хочется выразить Санкт-Петербургскому издательству «Планета музыки», которое, взявшись за издание трудов кн. Сергея Волконского, решило восстановить историческую справедливость.

Елена Маркова

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая книга¹ не есть изложение системы Дельсарта, это руководство по Дельсарту. Три главные цели поставил себе автор при составлении этого руководства: ясность в изложении теоретической части, удобство в практическом пользовании и наибольшая сжатость, сжатость столько же ради избежания многословия, сколько в видах достижения наивозможной доступности издания.

Теоретической части отведено мало места. Я ограничился изложением лишь основных принципов системы и схемы, по которой она построена. Но и этого, думаю, достаточно, чтобы убедить даже самого недоверчивого читателя в том, что вся практическая сторона системы зиждется на научном основании и одинаково свободна и от случайностей, и от условностей.

Центр тяжести этой книги в практической ее части. Хотелось бы и не настаивать на том, что необходимость в практических указаниях, построенных на незыблемых законах, так же ясна в сценическом искусстве, как и во всяком другом, но, увы, — то, что кажется ясным для одних, то другим представляется в лучшем случае сомнительным. «Правила? Законы? Что вы! Вот тоже! Вдохновение, а не правила. Не законы, а нутро». К этому сводится смысл возражений против изучения техники. Во что бы превратились другие искусства, музыка,

¹ Книга печатается по изданию *Кн. Сергей Волконский*. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). С иллюстрациями со статуи и картин старинных мастеров. — Издание «Аполлона». — СПб., 1913.

живопись, архитектура, если бы музыканты, живописцы, архитекторы руководствовались подобными принципами! Не будемте спорить, — нет ни времени, ни места, да, признаться, и охоты нет заниматься полемикой. Мы здесь для того, чтобы учиться, а не для того, чтобы спорить. В дальнейшем изложении я не упущу случая, когда представится нужным, предостеречь читателя от ехидных, саркастических замечаний, которыми скептики любят нарушать радостную энергию того, кто узнал что-нибудь новое, такое, что окрыляет его работоспособность. В этом же, вступительном, слове скажу только одно. Вы находите, что нельзя научить правильному жесту? Хорошо. Но вы согласны, что есть правильный и неправильный? Так вот, когда вы узнаете правильный и если вы, конечно, верите в его силу выразительности, — не учитесь правильному жесту (раз вы говорите, что учить нельзя, то, значит, и научиться нельзя), не учитесь правильному, но избегайте неправильного. Ведь это можно, не правда ли? Невозможно делать, говорите вы? Но возможно не делать. Воздерживаться от неправильного не есть ли первый шаг к овладению правильным? А что воздержание от неправильного уже есть сила, нужно ли доказывать? Если кивок головой, которым вы сопровождаете слово «да», усиливает ваше согласие, то, очевидно, отрицательное горизонтальное движение головой ослабит, если не совсем разрушит, ваше обещание. А что верно в малом, то верно и в большом.

В этой истине вся сила той системы, которая на этих страницах излагается. Можно отмахнуть ее всю, сказать, что это не нужно; стать на своем, — научить нельзя, чувство подскажет: ничего нет легче, как огульный отказ. Но трудно, невозможно, — убедившись в истине одного положения, признав правильность одного примера, — не признать и правильность всей системы, ибо она построена, — она даже не построена, она выросла, — из единого, она развилась из себя. Когда вам показывают древесный листок и вы говорите — это дуб, вашим

признанием листка вы признали всю листву, и ветви, и ствол, и корни, вы признали весь дуб, — и желудь, из которого он вышел, и все желуди, которые от него рождаются. Признав правильность одного положения, полезность одного упражнения, вы тем самым признаете всю систему, и принцип, на котором она построена, и все требования, которые из нее проистекают.

Не к скептикам, сказал я, обращается эта книга, и не к тем также, которые на природных данных темперамента и чувствительности строят теорию актерского искусства, которые, в заносчивом признании своих достоинств, на лоне самомнения и лени ждут, чтобы угодно было вдохновению посетить их. Нет, книга эта обращается к тем, кто верит в силу труда в искусстве, — к «преуспевающим», только не к «преуспевшим»; она обращается к тем, которые, если скептически, то лишь по отношению к самим себе, к тем, которые, хоть и не ясно сознают, но смутно чувствуют, что в актерском искусстве, как и во всяком другом, не довольно внутреннего побуждения, а нужно умение этому побуждению повиноваться, не довольно чувствовать, а надо уметь воплотить, не довольно испытать, надо уметь испытанное показать. Актерское искусство не в иных условиях, чем все другие: ни одно не может обойтись одним чувством, всякое нуждается в материале, ни одно не может выразить чувства иначе, как путем обработки материала, ибо, если нет материала, чувству не во что излиться, — нужно, чтобы было во что принять чувство. Драгоценнейшее вино, выливаясь из бутылки, пропадает, если нет сосуда, чтобы его принять. В актерском искусстве чувство — вино, сосуд — наше человеческое тело. Но к чему чувство, когда тело не умеет выразить? Очевидно, мы должны не только чувствовать, но и знать, как чувства выражаются. Дельсарт дал научную классификацию тех внешних движений и положений человека, в которых выражаются его внутренние движения и состояния. Я знаю, как неприятно для некоторых должно звучать такое близкое сопоставление

таких слов, как чувство и классификация. Не будем смешивать понятия и сразу стоворимся, что не о чувствах речь, а о их внешнем выражении, о знаке чувства; а всякий знак, воспринимаемый внешними органами слуха и зрения, не только может, но и должен быть классифицирован, если мы хотим пользоваться им, как материалом искусства.

«Как нам, актерам, «совершенствоваться» в нашем искусстве? — спросила меня однажды одна наша молодая актриса, — т. е. как «упражняться»? Вот есть у меня свободных два часа времени, — как мне их употребить с пользой для своего искусства? Певец, живописец, пианист знают, что им делать, а нам, актерам, что делать?» На страницах этой книги, если не ответ, то во всяком случае — один из ответов на этот вопрос. Читатель, умеющий читать, найдет в них неисчерпаемый материал; он найдет не только материал для непосредственного практического применения, но материал для дальнейшей разработки, — если только поймет и усвоит основной принцип системы. Ибо система Дельсарта много шире, чем дает право предполагать та специальная сфера применимости, которая нас в данную минуту занимает. Об одном попрошу читателя (я разумею такого, который читает с намерением практической разработки, а не из любознательности только) — не торопиться и никогда не начинать ни новой главы, ни нового параграфа, не усвоив предыдущих. Представьте, что в геометрии, усвоив первую аксиому, о кратчайшем расстоянии прямой между двух точек, вы перескочили бы сразу на вычисление объема пирамиды...

Другая просьба уже не к читателю, а к учащемуся. Когда будете работать над упражнением, не думайте, что, исполнив его, вы достигли цели: точность есть лишь первый момент, а за этим первым целый ряд других (вы сами почувствуете их прогрессию), и последний момент — превращение движения в нечто совершенно легкое, простое, естественное. Это может быть достигнуто не иначе, как если будете начинать медленно,

методично (пианисты хорошо знают, как достигаются легкость и естественность в труднейших пассажах, они знают, что это возможно лишь при педантичном, механическом упражнении отдельных пальцев).

Наконец, третья просьба к тому, кто свои знания и свое умение понесет на сцену. Никогда на сцене не думайте о законах и правилах, — они должны в вас сидеть, они будут иметь ценность лишь при условии, что они превратятся в нечто бессознательное. Это, между прочим, один из излюбленных аргументов против воспитания жеста. «Помилуйте, у меня любовная сцена, а я должен думать о том, как держать руку, — ладонью кверху или ладонью к себе»! Нет, именно не думать. Во время приготовления надо думать, а во время исполнения надо чувствовать. Во время изучения роли надо думать о том, как играть, а во время спектакля надо играть. И чем больше вы думали во время упражнения, тем меньше вам будет нужно думать во время исполнения. Не то же ли при изучении иностранного языка? Чем больше вы усвоили грамматику, тем меньше будете думать о ней.

То, что вы приобретете во время упражнения, не сразу скажется в исполнении: долго будет чувствоваться промежуток между тем, что вы под диктовку разума намечали, и тем, что под влиянием чувства исполнили; но понемножку, под влиянием труда и постепенности, расстояние это будет сокращаться, разница между предписанием и выполнением будет все больше сглаживаться. Это будут как бы две силы, стремящиеся к слиянию: правильность без чувства, с одной стороны (упражнение), и чувство без правильности, с другой (исполнение). И понемногу совершится слияние; правильность войдет в плоть и кровь, станет второй природой, и, незаметно для вас самих, вы сознательно осуществите закон в искусстве с такою же естественностью, с какою вы ему бессознательно повинуетесь в жизни. «Рутина!», скажут многие. Кто же совершенно свободен от рутины? И разве тот, кто не учится, более от нее застрахован, чем тот,

кто учится? Не в неведении средство против растлевающего влияния рутины, а в искреннем, горячем чувстве, которое вытравливает то, что можно назвать «белыми нитками» техники.

С такими пожеланиями передаю книгу в руки тружеников русской сцены и в напутствие напоминаю им слова одного из их же предшественников: «Теория не может научить хорошо играть, — совершенно верно! Но не может ли она помочь хорошо играть?»¹

Рим.
20 мая 1912

¹ Воронов. «Проект драматического класса при Санкт-Петербургском театральном училище». — СПб., 1868.

ВВЕДЕНИЕ

Глава I
ДЕЛЬСАРТ (1811–1871)¹

В холодное зимнее утро (это было в начале 20-х годов девятнадцатого столетия и в одном из захолустных кварталов Парижа) мальчик лет одиннадцати проснулся на голом полу грязной, бедной комнаты. зуб на зуб не попадал, а в объятиях своих он увидел окоченелый труп младшего брата. За несколько дней перед тем, в своих странствованиях по улицам, он встретил братишку: «Что мать?» «Умерла вчера, и какие-то скверные люди пришли и унесли ее». Они же унесли и тело братишки; мальчик проводил его на кладбище, но люди оказались не такие «скверные»: когда он объявил, что не уйдет, потому что не хочет в общей могиле утратить место своего брата, они отметили его камнем. Через час, проходя по *Plaine S-t Denis* (по-московски сказали бы — Денисьим Подем), он упал без чувств. Когда он открыл глаза, над ним стоял, склонившись, тряпичник, изумленный, что куча лохмотьев зашевелилась. Мальчик нашел своего первого покровителя и свое первое занятие.

Среди занятия было увлечение: он не мог равнодушно слышать музыку. Как вкопанный, внимал он уличным певцам, научился от них названиям нот и сам выдумал способ для их записи. Однажды, в Тюильерийском саду, пока он, по изобретенному им способу, писал на песке то, что играл военный оркестр, подошел к нему старичок.

— Что ты делаешь?

— Записываю музыку.

¹ Портрет Франсуа Дельсарта см. на вклейке I. — *Прим. ред.*

— Так эти знаки что-нибудь обозначают?

— А то как же!

— Ну-ка, спой.

Старик был изумлен:

— Кто тебя научил?

— Никто, сам выдумал.

Мальчик нашел своего второго покровителя, а старичок, профессор музыки Бамбини, нашел Дельсарта.

Бамбини был один из тех музыкантов-педагогов, безвестных тружеников, восторженных и бескорыстных, которых так много произвел итальянский восемнадцатый век. Под его руководством мальчик познакомился с основами музыки и вошел в волшебный мир Глюковских опер: с первых шагов своего музыкального образования его внимание было направлено на сочетание строгих форм с глубиной выражения. Скоро «домашнего образования» было уже недостаточно. Бамбини имел некоторые связи в музыкальном мире, он поместил пятнадцатилетнего ученика в консерваторию и — «в гроб сходя, благословил».

Его начатки были странны: официальное непризнание и восторженные приветы со стороны некоторых знатоков. В консерватории он не выдержал конкурса; после его пения только один человек зааплодировал; но во дворе, по окончании экзамена, когда он, понутив голову, уходил, его кто-то схватил за руку: «Мужайтесь, мой друг; ваше пение меня очаровало; вы будете большой артист». Это была Малибран. С ней вместе был господин: «Я тот, — сказал он, — кто вам аплодировал. По-моему, вы певец вне всякого сравнения; когда наступит время моим детям учиться музыке, вы будете их профессором». Это был знаменитый тенор Нурри.

Получив от консерватории отказ в дипломе на звание хориста, но чуя в себе огонь настоящего художника, Дельсарт направился к директору комической оперы. С недоверием и насмешками его выпроводили, не допустив до пробы голоса. После неоднократных возвращений и новых отказов, наконец, чтобы отделаться

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru