Малютин Я. О. **Звезды и созвездия** / Ред.‑сост. Т. Б. Забозлаева. СПб.: Издательство писателей «Дума», 1996. 171 с.

*От составителя* 3 [Читать](#_Toc346192991)

Актера нельзя воспитать, если не воспитать в нем человека 11 [Читать](#_Toc346192992)

Вспоминая Юрия Михайловича Юрьева 13 [Читать](#_Toc346192993)

Островский на сцене Александринского театра 16 [Читать](#_Toc346192994)

Великие мастера 18 [Читать](#_Toc346192995)

«Лес» 24 [Читать](#_Toc346192996)

«Доходное место» 33 [Читать](#_Toc346192997)

Старое и новое 41 [Читать](#_Toc346192998)

Кстати о режиссуре 46 [Читать](#_Toc346192999)

В. Э. Мейерхольд 49 [Читать](#_Toc346193000)

Вспоминая великого Станиславского 52 [Читать](#_Toc346193001)

Тетя Катя 55 [Читать](#_Toc346193002)

Народный артист Б. А. Горин-Горяинов 70 [Читать](#_Toc346193003)

Н. Н. Ходотов и его книга 84 [Читать](#_Toc346193004)

Юность таланта 90 [Читать](#_Toc346193005)

Мои встречи с А. Н. Толстым 96 [Читать](#_Toc346193006)

Б. М. Кустодиев 99 [Читать](#_Toc346193007)

О людях, которых никогда не видит зритель 100 [Читать](#_Toc346193008)

О пении драматического актера 117 [Читать](#_Toc346193009)

**Страницы памяти о Я. О. Малютине**

*Л. И. Гительман*. Артист и его роли 119 [Читать](#_Toc346193011)

*Ю. М. Юрьев*. Путь больших удач 128 [Читать](#_Toc346193012)

*Е. И. Тиме*. Триста ролей 129 [Читать](#_Toc346193013)

*Е. П. Карякина* 131 [Читать](#_Toc346193014)

*А. Ф. Борисов* 133 [Читать](#_Toc346193015)

*А. А. Дубенский* 136 [Читать](#_Toc346193016)

*Б. А. Фокеев* 138 [Читать](#_Toc346193017)

*А. Н. Даусон* 139 [Читать](#_Toc346193018)

*Н. В. Мамаева* 140 [Читать](#_Toc346193019)

*Г. Т. Карелина* 142 [Читать](#_Toc346193020)

*П. В. Козлова* 143 [Читать](#_Toc346193021)

**Примечания** 145 [Читать](#_Toc346193022)

**Перечень основных ролей, сыгранных Я. О. Малютиным** 158 [Читать](#_Toc346193023)

**Указатель имен** 164 [Читать](#_Toc346193024)

**Указатель драматических произведений** 168 [Читать](#_Toc346193025)

**Resume** 170 [Читать](#_Toc346193026)

# **{****3}** От составителя

Книга, которую вы держите в руках, представляет собой вторую часть и как бы продолжение первой книги Якова Осиповича Малютина «Актеры моего поколения», опубликованной в 1959 г.

За минувшие тридцать семь лет случилось многое.

В 1964 г. не стало автора книг. Замечательный актер Александринского театра, он являлся как бы последним из могикан, из той плеяды актеров, что не только видели, но выступали в одних спектаклях с К. А. Варламовым и В. Н. Давыдовым, М. Г. Савиной и В. В. Стрельской, Ю. М. Юрьевым и Б. А. Горин-Горяиновым — легендами нашей страны.

За эти десятилетия неузнаваемо изменилась наша жизнь. А значит и то отражение, каковым всегда оказывается театр. В данном случае Александринский театр.

И уже старые театралы наших дней, еще заставшие Н. К. Симонова, Ю. В. Толубеева, В. В. Меркурьева, не могут и вообразить себе, как эта «золотая когорта» середины XX века отличалась от той, что созидала театр в начале XX столетия. Эпоха богов и время героев — так, пользуясь высоким стилем эллинской поэзии, тянет определить это различие, которое позволяют угадать заметки Якова Осиповича Малютина.

И удивительно ли, что за минувшие десятилетия ни одно сколько-нибудь значительное театроведческое исследование не обходилось без малютинских воспоминаний, без книги «Актеры моего поколения». Написанная просто, вне патетики и метафор, даже без столь ценимой в театральной критике сгущенной эмоциональности и субъективности видения, она — живое свидетельство безвозвратно ушедшего Театра. Того Театра, пронизанного не то что трепетным, а почти что религиозным осознанием своей гражданской миссии, который, как это делал дядюшка Юрия Михайловича Юрьева, выдающийся литератор и старый театрал Сергей Андреевич Юрьев, хочется писать не иначе — только с большой буквы.

Статьи, собранные в этой книге, любовно создавались автором, в основном в начале 1960‑х гг. Черновики донесли до нас следы кропотливой работы. Многочисленные варианты, с вымарками и сокращениями, из которых нами сегодня опубликован максимум фактического материала, включая даже незначительные, на первый взгляд, анекдотические подробности театрального быта, театрального закулисья. Как показывает опыт, история не знает мелочей. И что-то, может быть, даже кажущееся нам сегодня случайным, ненужным, пригодится потомкам в изучении того хрупкого организма, каким среди искусств является театр. Любой театр. И, может быть, особенно хрупкий — именно Александринский.

Александринской сцене как-то никогда не везло в нашем театроведении. Ее всегда мало ценили современники. И не только в смысле истолкования драматургии Островского, о чем так горестно и так проникновенно поведал здесь Малютин.

{4} Нет, будь то В. А. Каратыгин, будь то П. В. Васильев, будь то Ю. М. Юрьев его прекрасной, молодой поры — в критике нашей больше брани, больно ранящей, разящей, нежели поклонения и восторга, каковыми собственно только и живет театр. Это детище человеческой романтики и человеческой мечты! Этот мир грез! И да простят меня все последователи Н. А. Добролюбова и Д. И. Писарева, все реалисты разных лет — этот по-пушкински восторженный «волшебный край»!

Требовались всякий раз годы, а то и десятилетия, прежде нежели, иной раз после смерти корифея, торжествовала справедливость и умудренные опытом очевидцы вздыхали потихоньку: «Да, были люди в наше время…» В таком именно направлении развивались взгляды В. Г. Белинского, «полюбившего» вдруг Каратыгина перед смертью, его и своей. Так и А. Р. Кугель смягчился напоследок. Тот, что двадцать лет без передышки громил Александринский театр и все, что было в нем восхитительного и здорового, чтобы на свой «конец печальный» подарить его гениальными «Театральными портретами», гимном Александринке — но к тому моменту уже ушедшей Александринке или вот‑вот торопящейся уйти в небытие.

А театр этот менялся, ах, как менялся! Или это только мне кажется, что менялся, гораздо быстрее, чем какой-либо другой из наших театров… И в этом смысле я, как один из первых читателей пожелтевших рукописей Якова Осиповича, открыла для себя в прошлом нашей театральной академии то, о чем никогда не подозревала раньше.

Мы привыкли считать Александринский театр — театром солистов, которые, порой в ущерб спектаклю в целом, в ущерб единой образной мысли, готовы были тянуть, как мы сегодня изъясняемся, «одеяло на себя». Корифей нашего театроведения С. Л. Цимбал в предисловии к первой книге Малютина «Актеры моего поколения» с недоумением толковал: «Говорить… о каком бы то ни было творческом единстве внутри труппы Александринского театра, конечно, не приходилось. Можно только удивляться тому, что столь несхожие друг с другом мастера Александринского театра оказывались все же реальной силой, в какой-то мере цементировавшей театр и до известной степени охранявшей его от окончательного художественного одряхления»[[1]](#footnote-2).

И это сказано об одном из самых ярких для нас сегодня периодов в истории театра, когда в нем блистали Варламов и Давыдов, Ходотов и Юрьев, не говорю уж о поразительных шедеврах В. Э. Мейерхольда, не говорю уж о вызывающей до сих пор изумление дипломатии директора Императорских театров В. А. Теляковского. Дипломатии и грандиозном провидении, когда он рискнул «скрестить» стареющую императорскую труппу с молодым потрясателем устоев.

Вот и А. Я. Альтшуллер свою книгу, до сих пор не имеющую аналогов в великой истории Александринского театра, назвал «Театр прославленных мастеров». Тоже ведь звучит, как скопище виртуозов, которые готовы друг друга {5} переиграть и в жажде соперничества не знают себе равных.

Но не спешите доверять театроведам. Лучше вчитайтесь в нехитрые, с точки зрения театроведческого анализа, зарисовки Малютина. И вы узнаете чудесные вещи, которые не прочтете ни в одной другой книге. Например, о том, как Н. П. Шаповаленко, играя Аркашку в «Лесе», в своем концертном монологе о том, что он чуть не прошиб стену в женскую гримуборную, вдруг делал на сцене неожиданный «люфт», чтобы приглушить хохот в зале, чтобы настроить зрителей на следующий затем патетический монолог Несчастливцева, — чтобы помочь партнеру. Даже странно читать, как все это не вяжется с привычным, с Александринским, с знакомым по рецензиям и книгам!

Мы привыкли, что в Малом театре — там, действительно, все крючочки, да петельки, все кружева, да желание сохранить свой «второй Московский университет», да создать ансамбль, которому нет равных. А вот поди ж ты, и в императорском Александринском — та же тонкость, та же забота о целостности впечатления, о правде и драматизме создаваемого в спектакле образа. И главное, главное, что, кажется, безвозвратно утрачено нами и в жизни, и на сцене — чувство уважения к партнеру, а вслед за тем и к зрителю. Уважение, умение выслушать, способность сделать паузу, дать оценку происходящему и подвести зрителя к этой оценке. Поразительная подробность! И подмеченная не критиком, но изнутри — актером.

Вообще все статьи этой книги, хоть и написанные отдельно, розно, внутренне имеют некий общий стержень. Я бы даже сказала так: чисто этическую подоплеку. Какие бы страницы ни брал из жизни, из истории театра Яков Осипович Малютин, всякий раз, может быть, даже незаметно для себя, он повторяет то, с чего начал свой первый урок его учитель Ю. М. Юрьев: «Актера нельзя воспитать, если не воспитать в нем человека». И это тоже в известной степени открытие в нашем театроведении. Ибо до сих пор существует легенда, что Юрьев предпочитал в театре позу, одну лишь позу.

И в то же время немного находится среди нашей молодежи трудолюбивых и любознательных, что задаются целью достать и послушать радиозаписи Юрьева, его голос, ни с чем не сравнимый, в котором музыка страдания почти романсово поется. Я говорю о Юрьеве в финале шекспировского «Отелло».

Злоязыкая театральная молва многие годы хранит в памяти анекдот из творческой жизни Василия Андреевича Каратыгина, который в роли Гамлета так неудачно соперничал с Мочаловым. Так вот, говорят, что, играя сцену сумасшествия, Каратыгин столь мастерски хохотал в образе Гамлета, так певуче, так музыкально, почти что оперно, что восхищенная публика начинала аплодировать и кричала «бис». Придворный трагик, довольный успехом, делал шаг вперед, кланялся и — начинал хохотать на бис. Ну, что же, «злые языки страшнее пистолета». Только вслушайтесь, если можете, в голос Юрьева, который во многом был достойным продолжателем традиций Каратыгина, был актером твердой выучки, не признававшим на сцене импровизации. Вслушайтесь в его голос, в те музыкальные стоны и всхлипы, в те удивительные переливы голоса в рыдании мавра, в отчаянии мавра — ведь это тоже почти ария, точнее, даже {6} симфонический порыв. И сколько в этом вовсе не похожем на нашу повседневную речь голосе скрыто поэзии, каким откровением для нас звучит эта поэма человеческого отчаяния, неизбывного горя, какой масштаб великой личности открывается нам в этих всхлипах и рыданиях… Что только можно повторять: Боже, как богат русский язык своими интонациями, как он певуч, как он могуч и, Боже мой, как он утрачен, как исковеркан и в нашей жизни, и на сцене.

И еще важный момент: красота вне морали, во всяком случае для классических русских традиций, не существует.

Кугель, один из самых ревностных, пожалуй, гонителей Юрьева и Александринского театра на рубеже XIX – XX веков, в 1920‑х заметил: «При всей мягкости, тактичности и учтивости, скажу больше, при всей скромности, в нем (в Юрьеве. — *Т. З*.) есть что-то прямое, негнущееся. Он и как актер такой же негнущийся, устойчивый. Это — прямота без резкости, гордость — без высокомерия, твердость — без жестокости — все в совокупности помогает ему держать свой курс на театр возвышенных форм, унаследованный от прошлого, принимая, однако, с радушием воспитанного человека и сборную, пеструю толпу посетителей сегодняшнего дня. Он истинный джентльмен театра — Юрьев, и, что бы ни говорили ему в укор и осуждение довлеющие дневи критики: эту печать джентльменства он сохранил и на всем облике Александринского театра»[[2]](#footnote-3).

Мне в этой почти стихотворной тираде немило слово «джентльмен» — скорее русское: достоинство и благородство. Но не в лингвистических нюансах дело. А в том, что у Александринского театра, начиная с его архитектуры, так гениально угаданной Карло Росси, «есть что-то прямое и негнущееся». Что тут первопричина — архитектура или актерская традиция, идущая еще от И. А. Дмитревского и Каратыгина, не нам судить. Главное есть и есть. Главное, к чему я, собственно, веду свой разговор издалека, сам автор этой книги, странный человек Яков Осипович Малютин, который почти не писал о себе, все *только о других*, был живым воплощением этой затерявшейся в веках традиции. Был сам звеном между легендарным прошлым и, кто знает, может быть, не менее достославным будущим Александринского театра.

Я успела застать Я. О. Малютина на сцене лишь в двух ролях. В комедии А. Е. Корнейчука «Почему улыбались звезды» и в трагедии Г. Гауптмана «Перед заходом солнца», но еще детское, или, скажем, юношеское мое воображение сохранило в памяти облик, проникнутый тем светом духовного совершенства, который Кугель, на мой взгляд, так грубовато определил как «джентльменство».

Да, Яков Осипович откровенно был *причастен*, был продолжателем этой прекрасной юрьевской (или каратыгинской) традиции. Достойный ученик достойного учителя! И косвенное подтверждение тому находим все у того же Кугеля, в его размышлениях о «Маскараде» Мейерхольда, о сходстве между {7} Арбениным и Неизвестным: «Арбенин, в сущности, у Лермонтова сродни Неизвестному. Неизвестный — такой же, если можно выразиться, принципиально-догматический мститель Арбенину, как сам Арбенин — мститель Нине за воображаемую ее измену… Это именно и дает Юрьев: фигуру, убивающую столько же холодом непроницаемой для жалости души, сколько и ядом. Это жжет, но обжигает холодом неуязвимости. Ибо одинаково жжет и лед, и огонь — пафос страсти и камень бесстрастия». И еще: «Мне всегда казалось, что один и тот же актер с одинаковым успехом может играть обе роли — до того по стилю и строению они психологически однородны»[[3]](#footnote-4).

Однородны — не у Лермонтова, уточню, однородны именно в спектакле Мейерхольда, где Малютин долгие годы был бессменным исполнителем роли Неизвестного. Старые театралы, в основном, и знают его по многократно тиражированным снимкам этого спектакля, где у шикарной головинской двери трое: Арбенин — Юрьев, Звездич — Студенцов и Неизвестный — Малютин.

Боже, что за лица у всех троих! Какие-то поразительные художественные произведения, скульптурно выточенные резцом культуры, где ничего нет лишнего и страсти не исказили, а лишь облагородили чистоту линий, этот упрямый подбородок, и твердый профиль, и взгляд полуприкрытых веками глаз. Как сказали бы в начале этого столетия: «На лицах царит изящество и порода». Да, да — порода, с такими лицами не рождаются просто так, их благородство — одухотворенный дар многих поколений.

Фотоснимок — миг окаменения, но какая динамика ощущается в этом миге. И пластика — ничего общего с повседневной, раздрызганной и рваной. Нет — в пластике движений здесь ощутима кантилена струнного ансамбля. Чуть-чуть брезгливо вздернут силуэт плеча — действительно, здесь не прощаются измены, здесь оскорбление смывают кровью. Здесь максимализм мироощущения и миропонимания во всем…

Пожалуй, Яков Осипович немного стеснялся этой своей откровенной не только артистической, но и человеческой богоизбранности, которой безусловно был отмечен дар Юрьева и по наследству передался ученику. А, может быть, время было такое, когда все возвышенное, одухотворенное почитали барской спесью и величали презрительно романтикой. Да еще и с эпитетом «буржуазная». Требовали все реализма и социальной заостренности, как будто здесь ее нет. Но сегодня я, слушая чудом сохранившуюся магнитную запись голоса Малютина, читающего И. С. Тургенева «Как хороши, как свежи были розы…», въяве ощущаю эту прелесть великолепной русской дворянской культуры, оплотом которой были и Пушкин, и Лермонтов, и Тургенев, и Александринский театр. И радуюсь тому, что мне нежданно-негаданно выпало судьбой прикоснуться к этой удивительной сокровищнице русского аристократизма. Аристократизма во всем — в помыслах и чувствах, в слововыражении, в манере изъясняться и строить фразу, и говорить — говорить, говорить — так, как никто в России давно уже не говорит. А жаль!

{8} Наше театроведение, и всегда не слишком внимательное к Александринскому театру, в тени такой громады, как Юрьев, не особенно замечало Малютина. Да и сам язык театральных рецензий 1920 – 50‑х гг. изобилует теми странными приговорами и оценками, без описания плоти актерской игры, которые тогда же окрестили «вульгарным социологизмом». Судите сами, вот образец подобной критики: «Пугачев — Малютин играет необыкновенно жизненно и сильно. Его исполнение везде ровно ярко. Не вина исполнителя, если ему приходится кое-где давать комическую нотку: таков замысел автора, снабдившего своего Пугачева изрядной дозой хлестаковщины. Сцена в клетке проводится Малютиным с редким драматическим подъемом, затравленный могучий борец выявлен с высоким актерским мастерством»[[4]](#footnote-5).

Но даже в этой странной помеси Пугачева с Хлестаковым, как прочел образ рецензент, угадывается то особенное, что в огромной мере отличало Малютина: с одной стороны — сила, страсть, мощь чрезвычайная (не случайно впоследствии его выбрали на роль Петра I); с другой — все как бы в окаймлении позумента. Посеребренный позумент иронии — вне этой подробности немыслим Яков Осипович. И потому так чудно, так логично вошел он в образ профессора Серебрякова, почувствовав природу этого «серебра» у великого стилиста Антона Павловича Чехова.

Да, он, конечно же, серебряный, этот Серебряков, избалованный восторгом женщин и всеобщим поклонением, маленький, семейный деспот и тиран, свой Нерон в доме, который, как его предтеча, римский император, в самом деле готов поджечь собственными руками Рим. Ибо что значит продать имение, где живут дядя Ваня и Соня, дарами которого питается сам белоручка Серебряков, — как не тот же поджог?

Вот это умение дать нравственную оценку персонажу не в лоб, не прямо, а через ироническую параллель, через своего рода ироническую остраненность, когда актер словно отходит на минуту от изображения и ненавязчиво, но весьма жестко указывает нам на те или иные черты его героя, одновременно любуясь им, как своим художественным совершенством, и уничтожая, морально припечатывая его к позорному столбу — и есть природа мастерства александринцев. То, что воспитал в Малютине и передал ему как истинный завет Юрьев.

Яков Осипович Малютин создал в Александринском театре грандиозную галерею образов, около четырех сотен. К сожалению, не удалось подтвердить документально в перечне ролей и половины. Ибо что-то игралось в гастрольных поездках александринцев и утратилось, что-то не нашло отражения в рецензиях и даже в архивных материалах. Повторяю, история Александринского театра в общем-то очень мало исследована. Нет творческой летописи театра день за днем, нет выверенных составов исполнителей в спектаклях, не зафиксированы иной раз вводы на роль — плановые, тем более — срочные, а сохранившиеся материалы раскиданы по разным архивам, ибо у театра, что парадоксально, нет своего музея.

{9} Эта кропотливая работа требует еще своих исследователей. Потому и в данной книге в перечне ролей актера пришлось ввести стыдливую пометку — «основных ролей». Потому и собранные здесь статьи Малютина, думаю, сослужат добрую службу нашему театроведению, закрасив некоторые белые пятна Александринской истории.

Стиль воспоминаний Я. О. Малютина сохранен без изменения, за исключением небольших редакционных уточнений. Поскольку в статьях актера преобладает разговорная интонация, многочисленные цитаты из пьес Островского, которые Малютин свободно включает в свой текст, тоже в основном не исправлялись по первоисточнику. Во многих случаях это нарушило бы тон повествования, да и привело бы к значительной правке.

Теперь о названии книги.

Его дал не автор.

Просто Яков Осипович очень часто в своих сочинениях употреблял это необычное словосочетание: звезды и созвездия. Под первыми он понимал К. А. Варламова, В. Н. Давыдова, Ю. М. Юрьева, вторыми он именовал актеров уровня М. П. Домашевой, А. А. Чижевской, М. К. Шаровьевой, Н. П. Шаповаленко. «Звезды и созвездия» — книг, да и статей с таким названием, кажется, не встречалось в искусствоведческой литературе. А эти блещущие, серебристые слова, на мой взгляд, весьма идут облику Якова Осиповича Малютина, который остался в памяти всех видевших его художником и человеком высоких помыслов и ясных мыслей…

*Т. Б. Забозлаева*

# **{****11}** Актера нельзя воспитать, если не воспитать в нем человека[[5]](#endnote-2)

Много лет Тому назад, при моем поступлении в Императорское театральное училище, мой учитель, покойный Ю. М. Юрьев[[6]](#endnote-3), начал свой первый урок большой вступительной речью.

Речь была посвящена задачам искусства, и в частности драматического искусства, а также — моральному облику актера. И больше всего в этом вдохновенном и глубоко тогда взволновавшем нас выступлении Юрьев говорил о том, чтобы, прежде чем стать актером, надо стать человеком. И в заключение он торжественно передал нам два портрета — Марии Николаевны Ермоловой[[7]](#endnote-4) и Гликерии Николаевны Федотовой[[8]](#endnote-5). На одном из них рукой Федотовой было написано: «Наши великие учителя завещали нам меньше всего заботиться о своей славе и всю жизнь посвятить преодолению трудностей нашего искусства и усовершенствованию своих способностей для блага нашего родного театра». На другом — тоже было написано, только рукой Ермоловой: «Актера нельзя воспитать и обучить, если не воспитать в нем человека».

Обе эти надписи мы видели перед собой ежедневно и ежечасно. Юрьев на протяжении трехлетнего нашего пребывания в школе делал все возможное, чтобы заветы великих русских актрис претворялись нами в жизнь. Деликатно и вместе с тем очень властно Юрьев вторгался в духовный мир своих учеников, беспощадно изобличал слабости каждого из нас, негодовал, если видел, что какие-то суетные и мелкие интересы отвлекали нас от театра, и до крайности возмущался, когда узнавал, что кто-нибудь из нас, его учеников, совершал поступки, недостойные человека, который посвятил себя служению музам, служению красоте.

Это было в 1912 году. А в 1915 — мы закончили театральное училище. И, напутствуемые нашим учителем, пошли каждый своей дорогой, на всю жизнь унося с собой заветы великих русских актрис.

Но между желанием и возможностью есть разница, а в дореволюционном театре желание актера, да и не только актера, стать человеком, в истинном смысле слова, часто разбивалось о те общественно-политические преграды, которые постоянно воздвигало перед ним правительство.

А ведь общественно-полезная деятельность человека в достаточной степени определяет и самого человека.

Есть люди, с которыми вы даже мало знакомы и знаете их только по общественной деятельности, но достаточно услышать имя такого лица, как вы невольно чувствуете к нему симпатию. Так же и с актерами.

{12} Вот, скажем ярким примером актера-человека, актера-общественника из плеяды старой Александринки, который преодолевал все препоны и преграды, понимая, что идеальная человеческая личность — главный фундамент творчества, был Николай Николаевич Ходотов[[9]](#endnote-6). Он всегда искал общения с интересными людьми, которыми постоянно себя окружал. Он был в дружественных отношениях с Верой Засулич[[10]](#endnote-7), с Верой Фигнер[[11]](#endnote-8), с Николаем Морозовым[[12]](#endnote-9), он искал общения и с бедным студентом, и с рабочим. У всех у них он учился быть человеком, старался почерпнуть все самое человеческое для образов, которые потом воплощал на сцене. И потому, что бы Ходотов ни играл, был ли это Жадов в «Доходном месте» или Незнамов в «Без вины виноватые», в его творчестве всегда была человечность, и в этой человечности, пожалуй, и заключалось главное искусство актера, а также причина того успеха, который он постоянно имел у самого передового зрителя.

И таких актеров было немало.

Ведь, если строго разобраться, оценка актера-человека определяется прежде всего его мировоззрением. Это альфа и омега личности.

Отсюда становится ясным, как важно воспитать у актера мировоззрение.

Для меня самым ярким примером актера, который нес в себе не менее яркого человека, был Василий Иванович Качалов[[13]](#endnote-10). И он ведь всегда подчеркивал, что актер должен обладать внутренним благородством, которое надо в себе воспитывать, человеческой отзывчивостью и психологической глубиной. Надо всегда стремиться к идее совершенного человека, говорил Качалов, и в творческом сознании актера должен существовать идеал прекрасного и совершенного, к которому он должен стремиться не только в искусстве, но и в жизни. И главное — главное надобно воспитать в себе огромное уважение и к людям, и к человеческому труду.

Я вижу в этом ключ к воспитанию актера-человека.

Актер должен быть наблюдателен, быть в курсе всех событий, в какой бы области они ни происходили, заглядывать в души людей, научиться понимать тонкости и изгибы человеческих душ, чтобы самому стать инженером этих душ. Ярким примером таких «инженеров человеческих душ» являлись в недалеком прошлом Корчагина-Александровская[[14]](#endnote-11) и ныне здравствующие Карякина[[15]](#endnote-12) и Черкасов[[16]](#endnote-13).

Ужасны те Актеры Актеровичи, которые надевают на себя шоры и отгораживаются от окружающей их действительности. Творчество их мертворожденно и обесчеловечивает самого актера.

Актер, если он хочет быть человеком, должен изучать сложные процессы жизни, никогда при этом не забывая, что сила искусства, и русского особенно, в его органической связи с народом. Неустанно работать над собой, повышая не только свое мастерство, но и свой духовный уровень, помня золотые слова Белинского, что «никакой человек в мире не родится готовым, то есть вполне сформировавшимся, но вся жизнь его есть не что иное, как беспрерывно движущееся развитие, беспрестанное формирование»[[17]](#endnote-14).

# **{****13}** Вспоминая Юрия Михайловича Юрьева[[18]](#endnote-15)

Сегодня, в день восьмидесятилетия Ю. М. Юрьева, мне, как его ученику, хочется поделиться с вами воспоминаниями о нем, как о театральном педагоге. Я сознательно ограничиваю тему, так как для того, чтобы говорить о творческом пути Юрия Михайловича, о его потрясающей разносторонней и разнообразной деятельности, деятельности артиста, режиссера, организатора самостоятельных театральных организмов; педагога — нужно не краткое выступление в журнале, а проведение целого цикла вечеров, которые, как мне казалось, давно пора было бы провести.

Пусть же мои скромные заметки будут моей благодарностью ему за все то, что он дал мне, как Учитель.

С Ю. М. Юрьевым я впервые встретился в Александринском театре, когда, будучи студентом Петербургской консерватории, был принят в состав так называемых штатных сотрудников, или, как это сейчас называется, во вспомогательный состав. Было это в 1911 году, и с тех пор, вплоть до его смерти, я с ним был связан сначала как его ученик, а затем как артист Александринского театра, то есть тридцать семь лет.

В 1911 году, при первой постановке «Дон Жуана», где мне поручили роль Командора, встречаясь каждый день на репетициях, я близко познакомился с Юрием Михайловичем. Несмотря на всегда присущий ему импозантный вид, он обыкновенно подкупал своей простотой и обаятельностью, и мы, молодежь театра, как-то тянулись к нему, старались быть рядом.

На одной из репетиций «Дон Жуана» Юрьев подошел ко мне и сказал, что начинает прием на первый курс Императорского театрального училища и советует мне подать прошение о поступлении. Юрий Михайлович добавил, что хотел бы видеть меня среди своих учеников. Я такому приглашению очень обрадовался и не замедлил им воспользоваться. В то время я как раз серьезно думал над тем, чтобы получить образование драматического артиста. Драматических студий тогда развелось видимо-невидимо, но большинство из них были с формалистско-декадентским уклоном и не вызывали доверия. Имя же Юрьева, связь его с Александринским театром были порукой серьезной учебы без всяких формалистических, декадентских выкрутасов. Поэтому я не преминул воспользоваться его советом и в 1912 году поступил в Императорское училище по классу Ю. М. Юрьева.

Не скрою, многие меня отговаривали. Ибо существовало мнение, что Юрьев — артист внешней формы и позы и что ничему другому он своих учеников научить не может. Но на деле оказалось иначе.

Юрьев начал с того, что потребовал от своих учеников одеться в своего рода вицмундиры, то есть во фраки черного сукна с форменными пуговицами и бархатным воротником. Это сразу обязало нас быть всегда подтянутыми и приучило к умению носить фрак, а следовательно и к {14} умению держаться в любом костюме. Юрьев оказался великолепным преподавателем.

Говоря его словами, каждый молодой актер обязан задать себе вопрос, зачем он пришел на сцену, что значит быть подлинным артистом. Именно с этого начинал свое воспитание Юрьев. Да и не мудрено.

Сам — воспитанник традиций Московского Малого театра, племянник знаменитого своего дяди С. А. Юрьева[[19]](#endnote-16), постоянного друга Малого театра, критика и переводчика Шекспира, ученик знаменитого артиста и блестящего педагога А. П. Ленского[[20]](#endnote-17), Ю. М. Юрьев унаследовал от Ленского его систему и педагогический опыт, который потом с успехом передавал своим ученикам. Юрьев начинал с так называемой актерской грамоты. На первом курсе особенно много занимался постановкой голоса, выразительным чтением, заставлял самым аккуратным образом посещать уроки фехтования, пластики, танцев, много читать. Причем у него была и собственная программа книг по вопросам искусства, с которой *его* ученики обязаны были ознакомиться.

Юрьев говорил, для того, чтобы актер мог выразить всю сложную гамму человеческих переживаний, он должен прежде всего иметь хороший инструмент — то есть хорошо поставленный голос и натренированное тело. Посему он так много внимания уделял этим дисциплинам. И еще.

Сам часто греша некоторой напыщенностью исполнения, он требовал от учеников необычайной простоты и просил давать ему на уроках хоть маленькое, но свое, то есть приходить на занятия с творческим припасом. Он отнюдь не терпел подражания. Ни ему самому, ни кому-либо из талантливых артистов Александринского театра.

Что же еще отличало его от целого ряда театральных педагогов? Его беззаветная любовь к театру, его исключительное фанатическое отношение к искусству, которое он привил ученикам. Его никогда не устраивало то строгое расписание театрального училища и время, которое отводилось на уроки драмы. Он вообще не знал, что такое время. Он приходил на урок, который по расписанию должен был длиться два‑три часа, и просиживал иногда до ночи. Как-то директор училища, чиновный бюрократ Мысовский, из бывших семинаристов, изволил заметить Юрьеву: «Вы, кажется, господин Юрьев, ночлежку хотите устроить из училища». Тогда Юрьев забрал свой первый выводок к себе домой на Фонтанку и там *работал* столько, *сколько ему* было нужно.

Когда мы перешли на третий курс, он привез нас всех, весь выпускной класс из пятнадцати человек, к себе, в бывшее имение Поняки[[21]](#endnote-18), и там подготовил весь экзаменационный репертуар, в котором мы должны были показываться на выпускных экзаменах в Александринском театре. Когда по окончании летних каникул мы собрались уезжать из имения, товарищи поручили мне переговорить с Юрием Михайловичем по весьма деликатному вопросу. Мы прожили у него все лето, в течение которого он не только занимался с нами ежечасно, но и кормил всех нас, пятнадцать человек. Я должен был попросить его принять от нас плату за питание. Но в итоге получил от него хороший нагоняй. При этом он заявил, что мы были не только его учениками, но, в {15} данном случае, и его гостями, и попросил никаких разговоров о деньгах с ним больше не заводить.

Любовь его к ученикам и изумительная работоспособность дали блестящие результаты. За три месяца пребывания у него в деревне мы успели приготовить «Без вины виноватые» Островского, «Хоть тресни, а женись» («Брак поневоле») Мольера, трагедию Еврипида «Ипполит» и, уже будучи в Петербурге, драму Сарду «Граф де Ризор», пьесу Модеста Чайковского «Борцы» и целый ряд классических отрывков, в частности отрывки из «Макбета», «Марии Стюарт», «Снегурочки» и т. д. И надо сказать, что первый его выпуск произвел фурор, критика того времени, в частности Эдуард Старк[[22]](#endnote-19), Александр Рафаилович Кугель[[23]](#endnote-20) пели дифирамбы и учителю и ученикам.

По окончании Театрального училища в 1915 году из первого выпуска Юрьева были приняты в Александринский театр: Малютин, Данилова[[24]](#endnote-21), Железнова[[25]](#endnote-22) и позже Болконский[[26]](#endnote-23) и Вольф-Израэль[[27]](#endnote-24), в Малый Московский театр: Южаков и талантливая Можарова — любимица М. Н. Ермоловой, безвременно умершая. Трое были приняты к Н. Н. Синельникову[[28]](#endnote-25) в Харьков, из них Моисеев, безвременно умерший, занял быстро положение и стал блестящим актером. И ни один из пятнадцати окончивших не оказался без ангажемента, хотя время было тяжелое и приходилось надеяться только на собственные силы. Но учеников Юрьева всегда везде охотно брали, ибо он выпускал на сцену молодых, прекрасно воспитанных и профессиональных актеров.

Еще много хороших учеников воспитал Юрий Михайлович. Не могу не остановиться особо на одном из них — Александре Борисове[[29]](#endnote-26). Юрьев необычайно любовно и бережно относился к Александру Федоровичу, считал, что его талант недооценивают в театре. Жаль, что Юрьев не дожил до подлинного признания Борисова.

Не могу не вспомнить еще, как, во время моего пребывания у Юрьева в деревне, я был свидетелем того, как сам, наш учитель, работал тогда над ролью Арбенина в «Маскараде».

Мечта о постановке «Маскарада» только тогда зародилась, и {16} Юрьев был необычайно увлечен ролью, о чем постоянно с нами говорил, и мы видели, с каким упорством он работал. Работал ежедневно по три-четыре часа, обычно до начала занятий с нами. Для этого он запирался к себе в комнату. И вот однажды мы со своим товарищем Сережей Скороходовым, тоже учеником Юрьева, ныне режиссером Горьковского тюза, слушали под дверью, как он работал над монологом Арбенина из первого акта третьей сцены, который начинается словами: «Я смешон, конечно». Юрьев произнес его бесконечное количество раз. Мы со Скороходовым уже устали слушать, а он все работал и работал.

И вдруг слышим совершенно мальчишеский радостный крик: «Нашел, кажется нашел». И с этими словами Юрьев стремительно выскочил из комнаты и наткнулся на нас, за что нам порядком досталось.

Прервав на время преподавание, Юрьев мечтал продолжить его уже в Ленинградском театральном институте, но, к сожалению, был приглашен туда только за два года до смерти.

Он мечтал дать русскому театру хороших актеров, но смерть прервала его желания и мечты. Однако память о Юрьеве-педагоге, прекрасном, благородном человеке и блестящем актере надолго останется у всех, кто его знал, особенно у благодарных ему учеников.

# Островский на сцене Александринского театра[[30]](#endnote-27)

Тема «Островский на Александринской сцене»[[31]](#endnote-28) слабо разработана нашим театроведением. Больше того, в литературе по истории театра совсем еще недавно преобладали вульгарно-социологические «концепции». Как же? ведь императорский Александринский посещали придворные, аристократы!.. И не секрет, что некоторые наши исследователи всячески стремились дискредитировать корифеев театра, принижали и замалчивали их достижения в классическом репертуаре, и в частности в пьесах Островского.

Законное патриотическое чувство требует от нас решительного опровержения подобных взглядов. При всем своеобразии петербургской школы актерского мастерства Савина[[32]](#endnote-29), Варламов[[33]](#endnote-30), Давыдов[[34]](#endnote-31), Далматов[[35]](#endnote-32), Ходотов, Стрельская[[36]](#endnote-33), Юрьев являются такими же прогрессивными мастерами-реалистами, как их современники, выступавшие на сцене Малого театра. И творчество Островского нашло на Александринской сцене свое глубокое и верное истолкование.

В этой статье я не могу полностью раскрыть огромную тему «Островский на сцене Александринского театра». Моя задача скромнее. Я хочу рассказать об игре великих исполнителей Островского на сцене театра, об их достижениях, {17} которые наблюдал сам. Хочу поделиться собственным творческим опытом, опытом актера, сыгравшего пятнадцать ролей в пьесах Островского.

… С творчеством великого драматурга я познакомился еще в детстве. Дело в том, что в поселке Лозовая, где я родился и вырос, гимназии не было, и я состоял экстерном при Луганской гимназии. Одним из учителей, которые готовили меня к экзаменам по русскому языку, был Федор Иванович Дудкин. Я сохранил о нем самые светлые воспоминания. Демократ в лучшем, полном смысле слова, чудесной души человек, он прекрасно знал русский язык и литературу, а к тому же был большим театралом, артистом-любителем. Он первый заронил в мою, тогда еще детскую, душу (а мне было в то время тринадцать лет) любовь к театру и, в частности, к драматургии Островского, страстным поклонником которого был сам. Впервые я увидел Островского на любительской сцене. Это было «Доходное место». Вышеупомянутый мною учитель Федор Иванович Дудкин исполнял роль Жадова.

В то время в театре я разбирался плохо, но поскольку это было первое впечатление, полученное мною от театра, оно было чрезвычайно сильным и я долго его помнил. Потом, когда уже сам стал актером, я понял, что Федор Иванович был самый посредственный Жадов. Но все же я ему до сих пор благодарен за то, что он первый дал мне возможность, правда, еще только как зрителю, вкусить блаженство и сладость театра и крепко задуматься над таинством театрального искусства.

Так постепенно в моем сознании выросло стремление к сцене, которое, созрев окончательно, утвердило во мне желание быть актером.

С чего же я начал?

Прежде всего я нашел в нашей домашней библиотеке полное собрание сочинений Островского. Я, конечно, не просто читал пьесы, я тут же и разыгрывал их. И чем дальше, тем больше развивалось у меня воображение и росло желание самому представить эту несметную галерею образов.

Из этой массы характеров один особенно завладел тогда моим воображением, сделался моей навязчивой мечтой. Это был Несчастливцев в «Лесе». И мое первое, если так можно выразиться, приобщение к Островскому на сцене состоялось именно в комедии «Лес». Это было в любительском спектакле на подмостках маленького театра в поселке Лозовая.

Много позже я понял, как был далек от подлинного приобщения к великому драматургу. Это приобщение удавалось не сразу и далеко не всем. Тогда в Лозовой я только осмелился прикоснуться к Островскому.

Что такое приобщение к Островскому, я понял, уже будучи актером, понял тогда, когда судьба привела меня в стены Александринского театра, в окружение великих стариков — Варламова, Давыдова, Стрельской, Савиной, Чижевской[[37]](#endnote-34), Корчагиной-Александровской и других. Я понял, чтобы постичь душу великого драматурга, надобно прежде всего изучить его язык, о котором так много заботился сам Александр Николаевич. Недаром утверждает молва, что он предпочитал не смотреть свои пьесы, а слушать их. Ведь все его герои говорят по-разному.

{18} Чтобы играть Островского, надо научиться владеть языком Островского так, чтобы не было в нем никакой фальши, никакой наигранной бытовщины, а это самое трудное. Потому что язык Островского не выдуманный язык, а подлинный язык нашего народа. Язык этот настолько ярок и красочен, что можно без преувеличения сказать: если хотите учиться русскому языку, изучайте Островского.

А сыграв Несчастливцева в «Лесе», хоть и плохо, по-любительски, я окончательно и навсегда был отравлен театральным ядом и на всю жизнь влюбился в Островского, в его героев, влюбился в Несчастливцева, который прошел (но об этом дальше) через всю мою жизнь на сцене.

С тех пор я стал мечтать поскорее уехать в Петербург, поскорее увидеть и услышать громкие имена знаменитых артистов, о которых, живя в провинции, я знал только по газетам и журналам. Страстно захотелось увидеть прославленных мастеров, которые умеют понимать и играть Островского.

# Великие мастера

Среди актеров, которых я застал в момент моего прихода в Александринский театр, была целая плеяда художников гигантского таланта. Эти актеры воспитались на Островском; они как бы органически слились с ним. И, часто видя их на сцене, в той или иной роли, не верилось, что они изображают персонажей драматургии, настолько поразительна была та правда, та подлинность, которую они несли в образах Островского со сцены.

Самыми яркими исполнителями ролей Островского были такие звезды, как Варламов, Давыдов, Стрельская, Савина, позже пришедшая Корчагина-Александровская и блестящее созвездие: Домашева[[38]](#endnote-35), Шаровьева[[39]](#endnote-36), Чижевская, Шаповаленко[[40]](#endnote-37), Ходотов. Я, к сожалению, не смогу здесь написать обо всех. Для этого нужны целые тома исследований. Я напишу лишь о тех, с которыми мне довелось играть, отмечу то, что у этих артистов было, на мой взгляд, самым ярким.

Самое первое и самое видное место в таком ряду без сомнения принадлежит Константину Александровичу Варламову.

Природа как будто изваяла это человечище. Колоссального роста, необычайно полный, с голосом огромного диапазона, с таким же беспредельным талантом, он на всех, кто его видел первый раз на сцене, производил впечатление ошеломляющее. Он не обладал никакой школой, не было у него никакой системы, он зачастую не знал текста, но поразительное актерское чутье и исключительная музыкальность подсказывали ему верный путь к каждому создаваемому им образу.

Он умел угадывать своим чутьем, или нутром (а он был яркий представитель актеров «нутра») и характер, и стиль, и эпоху и создавать из каждой роли {19} шедевр самому ему неведомыми путями. Он был, я думаю, на протяжении всей истории театра Островского одним из самых замечательных его интерпретаторов. Никому не удавалось так правдоподобно изображать самодуров в пьесах Островского. И я никогда не забуду того грандиозного впечатления, которое он произвел на меня в пьесе «Свои люди — сочтемся!», в роли Большова.

Это было действительно чудовище. Царь Темного царства, темная сила, за которой вы видели всю старую Россию, и сила эта уничтожала человеческую личность. Причем работал Варламов такими скупыми, такими, даже можно сказать, мягкими красками, что вы не видели в нем злодея. Мало того, этот самодур, этот деспот умел в последнем акте так растрогать зрителей, что вызывал у них слезы. Было что-то бесконечно трогательное, печальное в фигуре купеческого короля Лира. И мошенник-то Большов, но мошенник, которому «по человечеству» простить можно, а уж обманутый и поруганный Подхалюзиным, он становился таким бедным, беспомощным, и такое сострадание вызывал этот злостный, но мягкосердечный банкрот рядом с хладнокровным мерзавцем Подхалюзиным и жестокой обладательницей «птичьих мозгов» Липочкой, что и описать невозможно. Кто бы мог передать эту смесь наивного мошенничества, доброго родительского чувства и оскорбленного самолюбия развенчанного деспота семьи? Я не вижу, по крайней мере, другого такого исполнителя, как Варламов…

Островский был вечной и, кажется, так и не утоленной до конца жаждой Варламова, чем-то вошедшим раз и навсегда в его душу и сознание художника. Казалось, будто он находил в образах Островского самого себя, свое прошлое и будущее, свои собственные большие и маленькие тайны.

Удивительно многогранным и, вместе с тем, на редкость цельным, законченным созданием Варламова был образ Русакова в пьесе «Не в свои сани не садись». Особенно хорошо мне запомнилась сцена, где я был партнером Варламова (я играл Вихорева), — разговор Русакова с Вихоревым, добивающимся у старого отца руки его дочери.

Вихорев изо всех сил старается обвести Русакова вокруг пальца, улещивает его «образованными» речами, пытается завоевать его смирением, наигранной откровенностью и столь же наигранной непосредственностью. Он вертится, суетится, торопливо меняет тон, ничем при этом не брезгуя, лишь бы добиться своего и убедить богатого старика, что перед ним образованный жених.

Вначале Русаков в этом разговоре занимает пассивную позицию и до поры до времени позволяет Вихореву говорить все, что тому угодно. Но это только на первый взгляд. На самом деле Русаков весь в этой сцене подчинен одной напряженной и полностью поглощающей его страсти защитить свою дочь от человеческой лжи и человеческого коварства, охранить ее своим опытом и безграничной отцовской любовью от ничтожных и подлых людишек, устремляющихся, как бабочки на огонь, на его, русаковское, богатство. Русаков-Варламов сидит за столом сосредоточенный, настороженный и чуть скошенным взглядом следит за своим собеседником. Вихорев забрасывает одну за другой {20} удочки, а Русаков уходит от них в сторону — каждый раз по-новому каждый раз неожиданным и обескураживающим Вихорева способом.

«Я, знаете ли, человек русский, — рассыпается Вихорев, — и признаться сказать, люблю и уважаю все русское: особенно мне нравится это гостеприимство, радушие». И Варламов-Русаков, глядя прямо в глаза своему собеседнику, с непередаваемым ехидством, облеченным в добродушную простоватость, отвечает ему: «Не знаю, батюшка, как сказать. Что ж, худого тут нет ничего». Смысл этой отговорки ясен — говоришь ты все это только для того, чтобы мне понравиться, да я-то не слишком легковерен, не на всякую болтовню падок.

Именно так всю сцену прятался Русаков от Вихорева и только после того, как Вихорев прямо и открыто переходил к делу — «Влюблен, Максим Федотыч, влюблен… В Авдотью Максимовну влюблен», — приоткрывал себя и Русаков-Варламов: «Полноте, ваше благородие, мы люди простые, едим пряники неписаные, где нам! Ведь нас только за карман и уважают». Он и тут сохранял душевную сдержанность и спокойствие, но говоря — «мы люди простые», чуть заметно растягивал слова, вкладывая в них затаенную гордость за «простоту» свою и своей дочери. Весь характер исполнения Варламовым этой сцены подчеркивал драматическую силу, с которой актер проводил третий акт, где Русаков узнает о бегстве дочери, а затем встречается с ней.

Вся сдержанность, мягкость, простота Русакова исчезали, и на их место являлось глубокое и страстное страдание, гневный порыв и отчаяние…

А как тепло, как великолепно он вел первую сцену спектакля, рассказывая в небольшом монологе Бородкину о единственной дочери Дунюшке: «Моя Дунюшка вылитая жена покойница… Помнишь, сват?.. Ну, что! Роптать грех. Годков тридцать пожил и за то должен Бога благодарить. Да как пожил! Тридцать лет слова неласкового друг от друга не слыхали! Она, голубка, бывало, куда придет, там и радость. Вот и Дуня такая же: пусти ее к лютым зверям, и те ее не тронут!» Одно слово из этого монолога, слово «Дунюшка», сказанное по-варламовски, особенно врезалось в мою память. Варламов произносил его с такой необыкновенной нежностью, с такой застенчивой и волнующей теплотой, что в нем одном умещалась целая история болезненно острой, трогательной и всепоглощающей отцовской любви.

Я слушал эту сцену из-за кулис и игры Варламова не видел. Но когда Варламов сказал свое знаменитое «Моя Дунюшка», когда дрогнула в его голосе чуть уловимая, крохотная трещинка, когда услышал я непередаваемо теплый и живой звук — «Моя Ду‑у‑нюшка», — передо мной возник весь облик старого и одинокого человека, стыдливо таящего свою любовь к дочери и только против воли выдающего ее в оттенках своей речи.

Варламов переиграл целую серию купцов Островского. И вот тут-то со всей силой сказывался талант актера. Он энергией какого-то внутреннего излучения так умел высветить сущность играемого персонажа и подать самое типическое в образе так ярко, что, несмотря на громадное количество сыгранных им купцов, все они были разные. Ахов не походил на Курослепова, хотя оба были самодуры. У Варламова в его богатой палитре хватало красок {21} расцветить каждого из них так, что зритель мог великолепно отличить самодурство Ахова от самодурства Курослепова, Русаков не был похож на Большова и т. д.

Не могу не привести в этой связи выразительные строки А. Р. Кугеля: «В своей душевной простоте Варламов был плоть от плоти и кость от кости Островского. Дух Островского, мироощущение Островского были духом и мироощущением Варламова. Чтобы так играть Островского, кроме таланта, надо иметь и склад такой — брать жизнь в ее чистоте и простоте, сводя все отношения к немногим элементам и над всем высоко подняв истину совести»[[41]](#endnote-38). Я не очень себе представляю, что такое «истина совести», но насчет чистоты и простоты Кугель был безусловно прав.

В пару Варламову, таким же мастером Островского и кудесником на сцене был гениальный Владимир Николаевич Давыдов. Но если у Варламова все шло, что называется, «по наитию духа святого», то у Давыдова было все сделано, все продумано, все детализировано. Владимир Николаевич Давыдов никогда не опирался только на свой талант, он всегда много и упорно трудился, и это сочетание таланта с огромной работоспособностью всегда давало блестящий результат.

Прежде всего надо сказать, что такой музыки речи, какая была у Давыдова, я ни у кого не слыхал. И это ему очень помогало, так как при создании образов Островского хорошая русская речь и чистая ненаигранная интонация часто имеют решающее значение. Диапазон его ролей был широк, и поэтому он с одинаковым успехом играл и трагические, и комические роли. Нельзя забыть его Крутицкого в «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Сцену, когда он обнаруживал пропажу денег, он вел как большой трагический актер. А наряду с этим Дерюгин в «Светит, да не греет». Роль, которую Владимир Николаевич очень любил и играл замечательно.

Варламов играл в этой пьесе Худобаева. Ему, петербургскому барину, старому холостяку в деревне не спится, от нечего делать он вышел в лунную ночь подышать воздухом и немножко помечтать. Он сидит на дубках и поет каким-то особенным варламовским фальцетом романс «На заре ты ее не буди, на заре она сладко так спит»[[42]](#endnote-39). Публика грохочет от хохота, и вдруг, нарушая эту идиллию, из правой кулисы выползает тучная фигура Давыдова-Дерюгина. Он еще не произнес ни одного слова, но выражение лица его, умный и хитрый взгляд, которым он иронически окидывает этого барина, городского бездельника, уже вызывает у публики смех. От смеха публике некогда даже отдохнуть, так как вслед за этой мимической сценой Давыдов-Дерюгин произносил фразу: «Поешь, барин? Пой, пой…» — и тут смех снова усиливался, и театр гремел от рукоплесканий. Роль Дерюгина небольшая, но такой мастер, как Давыдов, делал ее одной из главных.

Среди огромного количества ролей, сыгранных Владимиром Николаевичем в пьесах Островского, совершенно непревзойденным был образ Хлынова в «Горячем сердце». Я видел целый ряд прекрасных актеров в этой роли. Великолепно ее играл Иван Михайлович Москвин[[43]](#endnote-40), чудесно — в бытность еще у {22} Незлобина[[44]](#endnote-41) — Анатолий Павлович Нелидов[[45]](#endnote-42), но все-таки самое яркое впечатление производил Владимир Николаевич! Все, кого я видел в этой роли, нажимали педаль. Давыдов же делал все очень мягко. Он играл человека, которому скучно жить и нечем жить, поэтому он слонялся по своему саду, по своему огромному дому и все время выдумывал, что бы ему такое еще выкинуть, причем все это у него получалось неожиданно, порождая огромный зрительский эффект. Его знаменитая пауза, которую он держал от полутора до двух минут (а это на сцене очень много) всегда шла на сплошном смехе публики, потому что публика все время ждала, а что еще выкинет этот пьяный и праздношатающийся человек. И он выкидывал такое, что зрители буквально надрывались от хохота.

К таким же идеальным исполнителям ролей Островского принадлежала актриса нашего театра Александра Антоновна Чижевская, с которой мне довелось встречаться во многих пьесах. Были роли и пьесы, где она оставалась незаменима.

Дочь балтийского железнодорожника, она с юных лет жила трудовой жизнью. Отец избрал ей поприще телеграфистки, но выступления в любительских кружках на маленьких сценах петербургских пригородов показали, что на телеграфе ей делать нечего и что настоящее призвание ее — театр, и главным образом театр Островского. Уже в ранней молодости она проявила себя как блестящая характерная и бытовая актриса, сыграв на профессиональных подмостках роль Пелагеи Егоровны в «Бедность не порок». В молодые годы сыграла она и Кабаниху в «Грозе», которая потом стала одной из коронных ее ролей. Вступив в 1896 году в труппу Александринского театра, она становится законной преемницей В. В. Стрельской и Е. И. Левкеевой[[46]](#endnote-43), двух замечательных «старух» императорской сцены: играет Улиту в «Лесе», Манефу в «На всякого мудреца довольно простоты», Галчиху в «Без вины виноватые», Жмигулину в пьесе «Грех да беда на кого не живет». Ее называли в шутку «Варламовым в юбке». Так же, как и Варламов, она обладала исключительными сценическими данными. Роста она была огромного. Низкий грудной голос не имел себе равных во всей нашей труппе. Она играла свах во всех пьесах Островского, и играла непревзойденно. В особенности ярким было исполнение ею реши Устиньи Наумовны в комедии «Свои люди — сочтемся!». Она делила на равных свой успех с такой талантливой актрисой, как Корчагина-Александровская, которая замечательно играла в этой же пьесе Аграфену Кондратьевну. Но из всех ролей, в которых я видел Чижевскую, две роли — а именно Манефа и Кабаниха — запомнились мне более всего и на них хочется остановиться подробнее.

Ее Манефа в «На всякого мудреца…» — жирная, здоровая, умная, пьяная, с громовым голосом баба. От всей ее фигуры так и несло в зрительный зал лампадным маслом и пьяным перегаром. Она была великолепна, когда, сидя в гостиной у Турусиной, замогильным голосом, нагло, как пифия, порола всякий пьяный вздор, издеваясь при этом и над Турусиной, и над всей этой ханжествующей в угоду своей барыне компанией прихлебателей и приживалок. А лучшее ее создание — Кабаниха в «Грозе».

Пятое явление первого акта «Грозы»[[47]](#endnote-44). Первое появление Кабанихи, степенно {23} шествующей во главе своей семьи — Катерины, Тихона, Варвары. Кабаниха — Чижевская. Один ее внешний вид уже производил впечатление и был яркой характеристикой того темного царства, где властвовала со своими вековыми законами эта мрачная женщина. Большая, грузная, вся в черном — что-то было в ней от схимы, от пострига, от строгой игуменьи, свято охранявшей свой монастырь. И как загипнотизированные под взглядом ее больших, черных, строгих глаз, выступали покорные, словно идущие на казнь Катерина и Тихон. Этим одним своим насыщенным выходом и внешним видом Чижевская уже вносила на сцену какую-то тревогу, вселяла в душу какую-то сумятицу, в которой вы ясно ощущали, говоря меткими словами Добролюбова, «мир затаенной, тихо вздыхающей скорби, мир тупой, ноющей боли, мир тюремного, гробового безмолвия, лишь изредка оживляемый глухим бессильным ропотом, робко замирающим при самом зарождении. Нет ни света, ни тепла, ни простора; гнилью и сыростью веет темная и тесная тюрьма»[[48]](#endnote-45).

Но еще страшнее становилось, когда Чижевская начинала говорить. Начинала она роль монотонным, тягучим, внушительным, не по-женски низким голосом. И так в этом тоне и вела всю роль. И эта, без единого повышения, изводящая монотонность, словно вколачивание в гроб, производила ошеломляющее впечатление. С первой же фразы, которой она начинала роль («Если ты хочешь мать послушать, так ты, как приедешь туда, сделай так, как я тебе приказываю») она уничтожала личность, она ввергала и Тихона, и Катерину в мир гробового молчания. Так, смерив Тихона с головы до ног, Кабаниха совершенно хладнокровно, после паузы бросала ему на уход: «Дурак! Что с дураком и говорить, только грех один!» А как изумительно вела Чижевская сцену пятого явления второго акта, отъезд Тихона. Эту сцену можно было бы назвать «Кабаниха в действии». Здесь она себя чувствовала в своей сфере и только повелевала. «Что ж ты стоишь, разве порядку не знаешь? Приказывай жене-то, как жить без тебя», — вещала она Тихону. Но ей этого было мало, ей надо было показать всю отвратительную особенность старинного купеческого уклада, и она показывала это, поучая Катерину: «Что на шею виснешь, бесстыдница! Он тебе муж, глава. Аль порядку не знаешь? В ноги кланяйся!» Всю эту сцену Чижевская вела сидя, без единого движения, без единого жеста, играли только глаза и в голосе какая-то одна нота, которой она поразительно выражала всю свою беспощадность и жажду абсолютного порабощения каждого, кто только от нее зависел.

Удивительная яркость изображения и та стихийность, с которой Чижевская играла Кабаниху, помогали понять трагедию Катерины даже при плохом исполнении этой роли Рощиной-Инсаровой[[49]](#endnote-46).

Огромное место в пьесах Островского занимают матери и свахи. К моменту моего прихода в театр в 1911 году роли этого амплуа делили между собой две знаменитые старухи — Варвара Васильевна Стрельская и Александра Антоновна Чижевская.

После смерти Стрельской дирекция усердно начала искать ей замену. И, {24} надо сказать, театру повезло, ибо он нашел актрису, которая была равна Стрельской по таланту, а в смысле широты диапазона оказалась даже выше Варвары Васильевны. Речь о Корчагиной-Александровской.

Корчагина, так же, как и Варламов, как Стрельская, была актрисой огромного таланта и так называемого актерского нутра. Весь ее склад, внешность, голос, потрясающее, не имеющее себе равных обаяние и огромный талант давали ей возможность часто делать на сцене чудеса. Она одинаково прекрасна была в драме и комедии. Ее я могу назвать без преувеличения последней актрисой нашего театра, которая по-настоящему, то есть правдиво и органически, лепила образы в пьесах Островского. Я даже затрудняюсь сказать, что из многочисленного круга ролей Островского она играла лучше всего. Была ли это обаятельная пройдоха Кукушкина в «Доходном месте» или забитая Аграфена Кондратьевна в «Свои люди — сочтемся!», жалкая и пресмыкающаяся пред своей барыней Улита в «Лесе», сварливая ли тетка Ефросинья Потаповна из «Бесприданницы», или выжившая из ума Анфиса Тихоновна в «Волках и овцах» — все это было на редкость разнообразно, все было законченно и прекрасно, Я никогда не забуду ее интонации в роли Аграфены Кондратьевны в «Своих людях…», когда она, обращаясь к Большову, говорила: «Когда к вам в яму-то пущают? а то умрешь тут, не видамши-то тебя». Я, играя с ней Большова, не мог удержаться от слез, да плакал за ней и весь зрительный зал.

Подводя итоги своим воспоминаниям, я хочу сказать, что глубоко русское дарование Островского находило в этих русских актерах естественное, органическое, гениально законченное воплощение.

# «Лес»

Приехав из Лозовой в Петербург, совсем еще молодым человеком, я все свое свободное время тратил на то, чтобы познакомиться с театрами, где для меня было все ново и интересно. Но из всех театров меня, конечно, больше привлекал Александринский. Я уже пересмотрел многие спектакли александринцев, познакомился на сцене с целым рядом артистов, но внимательно просматривая афиши, в первую очередь стремился попасть на какую-нибудь из пьес Островского. Еще с юношеских лет мечтая сыграть Несчастливцева в «Лесе», я очень обрадовался, когда увидел наконец на афише, что такого-то числа будет представлена комедия Островского «Лес». И вот я в Александринском театре смотрю «Лес». Сижу на местах, доступных мне тогда по моему карману — галерее четвертого яруса и с нетерпением жду поднятия занавеса. Вот и начало первого акта. На сцене Гурмыжская — Немирова-Ральф[[50]](#endnote-47), Улита — Чижевская, Карп — Варламов, Аксюша — Домашева, Буланов — Юрьев, Восмибратов — Кондрат Яковлев[[51]](#endnote-48), Милонов — Корвин-Круковский[[52]](#endnote-49), Петр — Ходотов, Бодаев — Пантелеев[[53]](#endnote-50). Играют так, что не знаешь, на ком остановить свое внимание, кто лучше.

{25} Да все лучше! Сидел как зачарованный, смотрел во все глаза и наслаждался, как и весь зрительный зал, необыкновенной сыгранностью и той жизненной правдой, которую несли со сцены эти в полном смысле слова кудесники драматического искусства.

А как подавался и раскрывался текст Островского! Каждое слово — золото, каждая фраза — музыка, а весь акт в целом — это хорошо сыгранная партитура в исполнении первоклассного симфонического оркестра. Кажется, без конца бы наслаждался искусством этих замечательных артистов, этим поистине упоительным текстом Островского, и поэтому было очень жалко, когда опустился занавес и кончился первый акт.

Нетерпение увидеть второй — сцену встречи Несчастливцева и Счастливцева — так велико, что антракт кажется необыкновенно длинным. Но вот желанный третий звонок возвещает начало акта, еще мгновение — с легкостью взвивается тяжелый занавес Александринского театра, и зритель уже аплодирует чудесным декорациям художника Ламбина[[54]](#endnote-51), изображающим лес. Лес действительно воссоздан им замечательно! И достигалось это впечатление написанным на заднем плане густым лесом с уходящей в чащу дорогой; два пня — один в центре, другой направо от зрителя, «лесные» кулисы, такие же «лесные» падуги — и полное впечатление живого леса!

Сцена мгновение пуста, но вот из ее глубины медленной тяжелой походкой усталого человека, прошедшего пешком сотни верст в простых, пыльных русских сапогах, в пыльнике, в небрежно покрывающей голову серой шляпе, из-под которой выбиваются пряди уже седеющих волос, с обвисшими усами, красным лицом и умными выразительными глазами, с суковатой палкой в руке появляется Несчастливцев. Его играл один из стаи славных Александринского театра — Василий Пантелеймонович Далматов.

Трудно представить себе лучшего исполнителя роли Несчастливцева, чем Далматов. Он обладал великолепной монументальной фигурой, величественными жестами, аристократическими манерами, густым сочным голосом баритонального тембра, которым к тому же он свободно владел.

Далматов был, по выражению Михайлова, автора книги о нем, звеном, объединяющим его самого и его время с затерявшимся в воспоминаниях классическим периодом русской сценической истории[[55]](#endnote-52). Он сохранял некоторые традиции прошлого, известную аффектацию, приподнятый тон, но, по словам одного известного критика того времени — Измайлова, в нем это не было противной позой, под которой не разглядишь настоящей души и настоящего лица[[56]](#endnote-53). Он был романтик возвышенный и пылкий, от него веяло какой-то умирающей стариной, актерством доброго старого времени. И все это было в нем хорошо, как-то сидело в нем, потому что это было его второй натурой. Одним словом, это был врожденный Несчастливцев, это был именно Геннадий Демьяныч, которого написал Островский. Это был, если хотите, рецепт для всех последующих поколений актеров, которые должны будут после Далматова играть Несчастливцева. И я благодарен судьбе, что еще застал и видел этого актера в знаменитом творении Островского.

{26} Имя Далматова было известно, и меня нисколько не удивило, что при его появлении на сцене публика встретила его бурными аплодисментами. Но вот почти одновременно из глубины левых кулис навстречу Несчастливцеву легкой, подвижной походкой, какой может ходить только беззаботный человек, с некрасивым, но необыкновенно обаятельным лицом, на котором, по выражению Островского, «вместо бороды перья растут», с перекинутой на левое плечо палочкой (на конце ее болтался небольшой узелок), выходил Аркашка. И снова зрительный зал разражался громкими радостными приветствиями… На этот раз я уже был немало удивлен, ибо актер этот был мне совершенно неизвестен. Заинтересовавшись, я заглянул в бывшую у меня программу и прочел, что фамилия актера, игравшего Аркашку Счастливцева, — Шаповаленко.

С тех пор, как я увидел этот спектакль, прошло пятьдесят два года, но первое впечатление, которое я получил тогда в Александринском театре от спектакля, было настолько сильно, так врезалось в мою память, что я ясно и четко вижу и самый спектакль, и исполнение в отдельности каждой роли.

Мне хочется рассказать о лучших исполнителях «Леса», которых я видел и с которыми встречался на протяжении моего почти полувекового служения театру.

Начну я с Николая Петровича Шаповаленко, о котором без волнения не могу писать. Никогда я не думал, сидя в 1907 году в Александринском театре на четвертом ярусе и наслаждаясь игрой замечательного русского актера и одним из лучших Аркашек в «Лесе», что в 1918 мне придется быть его партнером и играть на этой же сцене с ним Несчастливцева.

Так вот, об Аркашке — Николае Петровиче. Про такие роли, как Счастливцев, не зря говорят, что «положи ее на будку, она сама играет…» Но тут нужно разобраться, какого рода будет успех, то есть понять, что же делает успех — роль или актер? Так вот, из всех исполнителей роли Аркашки, которые не только по-настоящему играли написанное Островским, но и дополняли образ своим актерским мастерством и интересной трактовкой, я могу назвать только двух актеров. Это Шаповаленко и Борис Анатольевич Горин-Горяинов[[57]](#endnote-54), однако пальму первенства я отдаю все-таки Шаповаленко. Все другие исполнители, надо сказать, шли в этой роли по пути наименьшего сопротивления. Не утруждая себя, они целиком полагались на изумительный текст Островского. Если же при этом актер был мало-мальски способен и обладал подходящей внешностью, да еще играл немного с нажимом (а от этого редко кто мог удержаться), то вот вам и успех! Совсем по-иному подходил к роли Шаповаленко. У него, помимо превосходных внешних данных, был еще углубленный внутренний замысел. И более того, его Аркашка был, пожалуй, в какой-то степени автобиографичен. Ведь Шаповаленко начал играть в «Лесе» в далекие времена с роли мальчугана Тереньки, потом играл Петра и, наконец, дошел до Аркашки. Причем играл в «Лесе» не больше не меньше, как с самим Николаем Хрисанфовичем Рыбаковым[[58]](#endnote-55), с тем самым, который упоминается в тексте «Леса», играл под руководством Островского, когда пьеса шла в первый раз в бенефис Бурдина[[59]](#endnote-56), бывшего, как известно, одним из любимых актеров Островского. {27} Играл Николай Петрович и с одним из лучших Несчастливцевых — Модестом Ивановичем Писаревым[[60]](#endnote-57).

Он был, так сказать, живым воплощением эпохи, живым Аркашкой, отсюда и легкость, и правдоподобие, и виртуозность, которыми отмечено его исполнение.

Далматов, игравший рядом с Шаповаленко Несчастливцева, работал великолепно, в частности в сцене с Аксюшей в четвертом акте, но все-таки Шаповаленко — Аркашка по яркости исполнения часто его подавлял. При том не пользуясь совершенно столь распространенными в актерской среде трюками для исполнения подобного рода ролей. Аркашка — Шаповаленко был прежде всего жалок и глубоко несчастен, а иногда трагичен. Он и Далматов с исключительной глубиной раскрывали перед зрителем всю страшную картину бесправного, голодного существования русского актерства. Оба они любили театр, но любили каждый по-своему. В одном из них, Несчастливцеве — Далматове, вы видели человека возвышенных грез, гордого орла, который все время парит в облаках, в другом, Счастливцеве — Шаповаленко — человека, который, обладая живой душой, больше тяготел ко всему земному и более практическому. Дух и душа — так можно было обозначить их дуэт в спектакле.

Великолепно играл Далматов сцену, когда Несчастливцев вдохновенно и с увлечением рассказывает о том, как он в последний раз играл в Лебедяни «Велизария» и как сам Николай Хрисанфович Рыбаков, который смотрел эту сцену из-за кулис, подошел к нему и положил ему руку на плечо. И вот в момент рассказа Несчастливцев, желая показать, как Рыбаков положил ему руку на плечо, с силой опускает свою руку на плечо Аркашке. Аркашка, по ремарке автора, приседая до земли, начинает свой знаменитый монолог о том, как его, Аркашку, в свою очередь, один раз чуть так уж до смерти не убил трагик Бичевкин и как он, Аркашка, «три аршина от окна летел», и «в женскую уборную чуть головой дверь не прошиб». Не говоря уже о том, что этот монолог самоигральный, все Аркашки, с которыми мне приходилось играть, мазали в этом монологе, что называется, «масло на масло», нажимали, что есть мочи. Вопреки здравому смыслу, они ставили своей главной задачей вызвать в этой сцене у публики смех. У Шаповаленко здесь тоже было смешно, невероятно смешно, публика, что называется, умирала со смеху, но средства, которыми актер добивался такого эффекта, оказывались весьма сложные и тонкие. Шаповаленко раскрывал всю трагедию таких Аркашек, которые, часто попадая под сердитую руку трагика с могучей фигурой и громовым голосом, бывали жертвой их необузданного темперамента и в жизни, и на сцене. Рассказывал он все это мягко и просто, но с таким выражением ужаса на лице, что публика буквально надрывалась от душившего ее смеха. Примечательно и с громадным тактом заканчивал Шаповаленко свой рассказ о трагике Бичевкине. Последняя фраза у Аркашки, напомню, завершается словами: «Хорошо трагикам, его тридцать раз за эту сцену вызывали, а я на всю жизнь калекой мог быть». И дальше уже Несчастливцев, как бы продолжая прерванный Аркашкой рассказ о Рыбакове, добавляет свое: «Так вот, положил он мне руку на {28} плечо, “ты, говорит, да я, говорит, умрем, говорит”, и, по ремарке Островского, закрывая лицо платком и вытирая слезы, через паузу говорит: Лестно».

Я сам, играя Несчастливцева, знаю, как трудно после рассказа о Бичевкине, когда публика надрывается от смеха, продолжать играть драматическую сцену, если в этом не поможет актер, играющий Аркашку. И большинство Аркашек не думает помогать, а даже наоборот — мешает. Происходит это потому, что обычно актер, играющий Аркашку, произносит слитно две фразы: «в женскую уборную дверь прошиб» и следующую: «Хорошо трагикам его за эту сцену тридцать раз вызывали…» Шаповаленко же делал по-иному. Фразой «в женскую уборную дверь прошиб» он заканчивал монолог, ставил точку давал публике отсмеяться, а затем после большой пары, совершенно в другом настроении, тоном, в котором чувствовалась зависть к успеху Бичевкина горькая обида и укол больному актерскому самолюбию, произносил уже следующую реплику: «Хорошо трагикам…» Этим он подготовлял зрителей к следующей сцене и добивался такой тишины в зале, что невольно возникала атмосфера, в которой Несчастливцев легко мог продолжить свои воспоминания: «Так вот, положил мне руку на плечо. Ты говорит… да я говорит… умрем, говорит…»

Так же замечательно тонко играл Шаповаленко сцену, когда на предложение уставшего от долгой дороги Несчастливцева зайти к родным, отдохнуть, {29} Аркашка отвечал ему, что у родных тоже радость невелика, и рассказывал историю своего пребывания у дяди-лавочника. Обычно большинство исполнявших роль Аркашки играют это место очень банально — просто смешат публику и все.

Шаповаленко играл другое.

Для Аркашки вне театра жизнь немыслима. И когда ему представился случай зажить сыто, он этим не только не соблазнился, а в испуге, чтобы от тоски не удавиться, бежал ночью через окошко, спасаясь от заевшей его тоски. И Шаповаленко с таким неподдельным ужасом рассказывал Несчастливцеву о порядках и укладе жизни в доме лавочника, что было понятно, почему ему пришла в голову мысль удавиться.

Таких сцен, в которых Аркашка выступал у Шаповаленко как фигура драматическая, в спектакле было очень много. Зрители смеялись и плакали одновременно. На протяжении всей роли Шаповаленко поистине жил в ней, а не играл, и жизнь эта была полна превратностей, обид, душевных потрясений; с одинаковой естественностью возникало в ней смешное и грустное, нелепое и трогательное, удивительное и обычное.

… В 1918 году мне впервые была поручена роль Несчастливцева, репетировать ее мне пришлось с Н. П. Шаповаленко. Нечего и говорить, что каждая репетиция превращалась для меня в бесценный урок сценического искусства — так красноречиво, поучительно было все, что делал Шаповаленко, так исключительно верно было все то, что он говорил о драматургии Островского, о языке Островского, о социальной сущности Островского.

«Лес» 1918 года в Александринском театре[[61]](#endnote-58) повторял старые постановки этой пьесы, внешне как будто следовавшие букве Островского, но увы, нередко упускавшие самую суть его гениальных творений.

Однако прошло восемнадцать лет после этого спектакля и решено было осуществить новую постановку «Леса», в режиссуре талантливейшего В. П. Кожича[[62]](#endnote-59).

Кожич воспринял «Лес» так страстно, так взволнованно, как будто он первым взялся за эту комедию и до него ее никто не ставил. В воображении режиссера возник дремучий и страшный лес собственнического мира, в котором торжествуют чистоган и угодничество, фарисейство и волчья злоба. Глубоко вчитавшись в пьесу, Кожич увидел в ней не жанровые картины старого помещичьего быта, а уличающе-гневную правду жизни, исковерканной, растоптанной властью денег. Эту правду он и задумал раскрыть в образах нашего спектакля, стремясь увлечь ею и старых мастеров, заставив их играть во многом по-новому. Напомню, что Гурмыжскую играла Мичурина-Самойлова[[63]](#endnote-60), Улиту — Корчагина-Александровская, Восмибратова — Нелидов, Аркашку и Геннадия Несчастливцева в первом составе играли Юрьев и Горин-Горяинов, а во втором — я и Воронов[[64]](#endnote-61).

Я не буду описывать «Лес» 1936 года во всех подробностях, но о Вере Аркадьевне Мичуриной-Самойловой, «лучшей» Гурмыжской во всей сценической истории этой пьесы, по выражению Юрьева, я все же считаю необходимым {30} сказать. Ибо ее работа была по видимости традиционна, а по сути — явилась неким откровением.

Внешне героиня Мичуриной-Самойловой выглядела важной и надменной барыней, какую можно наблюдать во шагав старых постановках «Леса». Все в ней было по-мичурински достоверно: печальная, но не подчеркнутая строгость вдовьего платья, вескость и значительность, с которой она одаривала своим вниманием окружающих, презрительная суровость, которая ставила ее выше всяческих подозрений. Такой впервые появлялась Гурмыжская — Мичурина на сцене. Но дальше — дальше с убийственной реальностью начинали открываться тайные грани ее характера — неслыханное фарисейство в сцене с Милоновым и Бодаевым, нестерпимая алчность в сцене с Булановым. Мичурина буквально не давала опомниться зрителям, заставляя их на протяжении всего спектакля постигать безмерную низость и нравственное падение своей героини.

К концу спектакля вполне благообразная, степенная дама и распущенная злобная торговка сливались в представлении зрителей в некое нерасторжимое целое. Можно сказать без преувеличения, что Мичурина вызывала ненависть не только к своей героине, ее лживому и злобному характеру, но ко всей мерзости того общественного уклада, что создал Гурмыжскую. Воплощенный актрисой образ обладал подлинной силой социального обобщения и радовал тем, что это новое раскрытие Островского шло от такого блестящего и опытного мастера, как Мичурина-Самойлова.

Кстати, в этой связи не могу не вспомнить одно событие из нашей театральной жизни, связанное с Островским и Мичуриной-Самойловой. Как-то, собираясь на гастроли, В. Н. Давыдов предложил актрисе сыграть роль Реневой в пьесе Островского «Светит, да не греет». Мичурина категорически отказалась. Прошло пять лет. Давыдов готовился к своему бенефису и, выбрав «Светит да не греет», опять предложил Вере Аркадьевне роль Реневой. Актерское правило — товарищи не могут отказываться от ролей в бенефисных спектаклях. Пришлось играть. Успех был громадный. После бенефиса Давыдов заметил: «Вот все бабы упрямы, а Мичурина в особенности».

Ну, а свои воспоминания о «Лесе» я хочу заключить разговором об образе Несчастливцева вообще, о Несчастливцеве в моей трактовке и попутно рассказать об одном интересном и поучительном случае на театре — о том, как не нужно играть Островского.

Последний идеальный Несчастливцев, который был в театре — Василий Пантелеймонович Далматов, — умер в 1912 году. «Лес» из-за отсутствия актера на роль Несчастливцева переживал на сцене Александринского театра кризис.

У художников взыскательных, талантливых, пытливых и ищущих чего-то нового, смело идущих на эксперимент, всегда могут быть неудачи и ошибки. Такой художник, учитывая ошибки прошлого, в дальнейшем может создать глубокое и интересное произведение, но эксперимент должен быть чем-то оправдан. К эксперименту можно приступить смело только тогда, когда в этом {31} есть какая-то принципиальность. Если же это идет, как нередко бывает в театре, за счет так называемого режиссерского видения или актерского заблуждения, тогда такие эксперименты кончаются неудачно, да и к тому же они никому не нужны.

Так, мне пришлось быть свидетелем неудачного и беспринципного эксперимента с талантливым и интересным актером Ураловым в роли Несчастливцева[[65]](#endnote-62). Уралов был великолепным бытовым актером, он с успехом играл в нашем театре Кнурова в «Бесприданнице», изумительно — Дикого в «Грозе», я никогда не видел другого такого Краснова в «Грех да беда», но Несчастливцев с ним как с актером был явно не в ладах, находился далеко вне его диапазона и всего его актерского существа. И надо сказать, к чести Уралова, он отказывался от роли, но дирекция упрямо настаивала, и в конце концов, как и надо было ожидать, потерпел неудачу.

В нашем театре на протяжении тридцати лет я играл Несчастливцева в разных постановках, и мне хочется здесь на основании моего опыта рассказать и об ошибках Уралова, и о том, как мне кажется, нужно играть Несчастливцева. Я буду рад, если это принесет пользу последующим поколениям актеров.

Итак, почему же Уралов потерпел неудачу? Казалось, он обладал всеми необходимыми данными для роли: внешность, голос, темперамент и, наконец, огромный ураловский талант. Но ему не хватало, во-первых, некоторой сценической культуры и самого главного, что необходимо для этой роли. Ему недоставало чувства и языка романтики. А без романтики нет Несчастливцева.

Сыграв за свою почти полувековую жизнь в театре 500 – 600 раз Несчастливцева, я укрепился в следующих мыслях. Возьмите сценическую биографию Геннадия Демьяныча и разберитесь как в его внешнем облике, так и в присущих ему типичных чертах. Он — племянник богатой помещицы, вырос и воспитался в помещичьей, дворянской среде. Следовательно, в нем есть барственность, о которой, кстати, Улита говорит Аркашке: «Ах, что вы, барственность у них врожденная». Кроме того, в первой сцене третьего акта, в разговоре с Карпом, есть явный намек на то, что он служил в военной службе. Поэтому у него при очень хороших манерах должна быть соответствующая выправка и импозантность. Неважно, какого он роста (исключая, конечно, совсем маленький, что всегда будет мешать впечатлению в этой роли). А так — неважно, какого он роста. Важны импозантность и даже некоторое позерство, что идет, видимо, у него, с одной стороны, от выправки военного, а с другой — от раннего увлечения романтическим театром и его героями. Эти черты в Несчастливцеве надо подчеркнуть обязательно.

Уже при первом появлении во втором акте пьесы, в том, как он носит обыкновенный плащ, как на нем сидит старая поношенная шляпа, зритель должен почувствовать в нем барина и, в то же время, художника, артиста. В своем пыльнике, рассказывая Аркашке о том, как он играл Велизария, Несчастливцев должен восприниматься словно старый Лир, бродивший по степям Новороссии, с которым, кстати, он сам себя сравнивает позднее. Про него хочется {32} сказать: «и в рубище почтенна добродетель»[[66]](#endnote-63), Он — теплый, искренний, необыкновенно земной и человечный в сцене с Аксюшей, когда просит пятачок. И — актер с головы до пят, когда в том же четвертом акте, спасая Аксюшу от самоубийства, произносит над ней монолог, пересыпая его фразами из Шекспира и театрально кончая акт посвящением ее в актрисы.

Он — романтик, идеалист, он видит вершину своих грез в театре. «Кто я? Жалкий, нищий бродяга, а на сцене я — принц. Я живу его жизнью, мучаюсь его муками!» Он в высшей степени благороден и по-человечески искренен, когда в пятом акте, чтобы устроить счастье Аксюши и Петра, не задумываясь отдает Восмибратову последние деньги, дата только что заметил: «Не мешало бы Несчастливцеву и покутить на эти деньги, не мешало бы их старому псу поберечь и на черный день».

Несчастливцев до фанатизма уважает и любит искусство и театр. Когда Гурмыжская презрительно цедит: «Комедианты!», это глубоко возмущает его. С необыкновенным благородством и, в то же время, с негодованием бросает он в ответ на угрозы Милонова свои знаменитые слова: «Я говорю и чувствую, как Шиллер, а ты, как подьячий». Шикарным жестом отказавшись от тройки, Несчастливцев снова уходит с Аркашкой «на своих» бродить по степям Новороссии. Заговаривает ли он с Аркашкой во втором акте, с Гурмыжской в третьем, с Аксюшей в четвертом и во всех сценах пятого акта, у него везде человеческое перекликается с актерским.

И потому ошибется исполнитель, который попытается резко разграничить человеческое и актерское в этом образе, опростит роль, впадет в житейскую тривиальность, недопустимую на сцене вообще, а в роли Несчастливцева особенно. Ничем нельзя заменить язык и музыку романтики, которыми напитан образ Несчастливцева в пьесе. Мне вспоминаются слова одного из лучших Несчастливцевых — Юрия Михайловича Юрьева: «Играть Островского таким “тончиком” житейской обыденщины нельзя. Островский такой же поэт, как и Шекспир: они различны по методу и материалу, но оба они творчески преображают действительность»[[67]](#endnote-64).

Уралов и режиссура, забыв о творческой биографии Несчастливцева, о его беззаветной любви к романтическому театру и его героям, о том, что в этой роли надо говорить и чувствовать, как Шиллер, заменили все это обыденщиной, которую часто почему-то считают за правду, роль опростили и потерпели поэтому неудачу.

Несчастливцев, как Дон Кихот, славный рыцарь прекрасного, величествен в своем убожестве, но выходит победителей из неравного боя с обитателями «Леса», побеждая рыцарским своим великодушием.

Вся трудность этой роли заключается еще и в том, чтобы, сохранив традиционные черты образа, сделать его для нас живым, близким и, главное, трогательным. Именно так играли его Далматов и Юрьев — в этом была сила их исполнения.

# **{****33}** «Доходное место»

Одной из любимых мною пьес Островского всегда было «Доходное место». Поставленное впервые в нашем театре в бенефис Е. М. Левкеевой[[68]](#endnote-65) 27 сентября 1863 года, это произведение на протяжении многих лет не сходило с афиши нашего театра. Переиграли в нем несколько поколений актеров.

Много лет тому назад, уже будучи актером Александринского театра, я смотрел у нас эту комедию[[69]](#endnote-66). Пьеса шла тогда в изумительном составе, играли: Юсов — Варламов, Жадов — Ходотов, Белоусов — Лаврентьев[[70]](#endnote-67), Досужев — Судьбинин[[71]](#endnote-68), Вышневский — Корвин-Круковский, Вышневская — Шувалова[[72]](#endnote-69), Кукушкина — Стрельская, Полина — Домашева, Юлинька — Потоцкая[[73]](#endnote-70). Спектакль этот я и по сей день забыть не могу, а тогда по свежему впечатлению я от восторга сошел с ума. Да и как было не сойти, когда со сцены веяло подлинное дыхание эпохи, когда каждый образ был произведением классического искусства.

Расскажу поподробнее об этой пьесе, ее исполнителях и своем собственном участии в ней. Играя много лет в «Доходном месте» Акима Акимыча Юсова, я видел немало превосходных Жадовых: Павла Васильевича Самойлова[[74]](#endnote-71), игравшего эту роль с присущим ему трагическим нервом; Леонида Сергеевича Вивьена[[75]](#endnote-72), в исполнении которого Жадов обретал зримые черты разночинного интеллигента, завтрашнего народника; Михаила Ивановича Царева[[76]](#endnote-73), Жадов которого был необыкновенно пылок и картинен и в своей любви, и в своем негодовании. Наконец, Николай Николаевич Ходотов, который, как мне кажется, ближе всех подходил к замыслу Островского. Прошло более четверти века с тех пор, как Н. Н. Ходотов в последний раз появился на подмостках нашего театра, а мне по сей день кажется, что Жадов, написанный Островским, и Жадов, сыгранный Ходотовым, неотделимы друг от друга. Исполнение Ходотовым было, на мой взгляд, идеальным, потому я расскажу о нем подробнее.

Жадов — одна из тех ролей, которые требуют от актера большой культуры, природного ума, умения внутренне раскрыть образ, а наряду с этим — теплоты, задушевности, темперамента, приятного мягкого голоса и музыкальности. И всеми этими названными средствами Ходотов обладал в совершенстве. Но одного обладания мало. Надо так умело и в меру распределить эти качества в образе Жадова, чтобы он не получился ни слишком навязчивым обличителем из разночинной интеллигенции, ни приторным любовником, ни страдающим неврастеником. Жадов должен быть живым, многообразным, искренне верующим в светлое будущее и вызывающим симпатии зрителей человеком. И Ходотову все это удавалось вполне.

С первого же появления Жадова — Ходотова в первом акте в сцене с Юсовым перед вами был молодой, жизнерадостный, полный надежд человек, в котором чувствовалась необыкновенная искренность и вера в людей. Жадов так слепо верил во все, что говорил, и во все, что проповедовал. И потому он даже не замечал, что тон его обращения к Юсову, с общепринятых понятий, {34} является «неподобающим». Придя к дядюшке просить прибавку ввиду предполагаемой женитьбы, он не думал о том, что тон его может помешать просьбе. Жадов искренне считал самым большим богатством его любовь к девушке, на которой он собирается жениться, а самым главным в любви — готовность принести себя самого в жертву во имя любви. На вопрос Вышневского: «Как же ты будешь жить с женой без средств?» Ходотов — Жадов горячо и искренне отвечал: «Я буду жить трудом. Я надеюсь, что спокойствие совести может заменить для меня земные блага». Всю эту сцену Ходотов вел замечательно, без всякой аффектации, просто, задушевно. Надо было следить за его лицом, на котором ясно читалось, как иронически он воспринимал наставления всесильного и богатого дяди, который считал, что любовь можно купить только за деньги. Как прелестно и тонко, разговаривая с Вышневским, бросал Жадов иногда украдкой взгляд на свою союзницу и единомышленницу в вопросах любви — тетку-Вышневскую, ища в этих взглядах одобрительного с ее стороны ответа.

Его потрясала та оценка общественного мнения, о которой ему цинично говорил дядя: «Вот тебе общественное мнение: не пойман — не вор». И, несмотря на то, что, вместо ожидаемой прибавки к жалованью, в конце разговора он получал от Вышневского категорическое «нет» и прекращение всяких родственных связей, это не колебало его веры в совесть, честность, порядочность людей. «Вы завидуете только нам, людям с чистой совестью, с душевным спокойствием. Этого вы не купите ни за какие деньги», — бросал, как вызов, Ходотов всесильному Вышневскому и со словами, которые произносил особенно горячо: «Рассказывайте, что хотите, а я все-таки женюсь и буду жить счастливо», такой же верующий и светлый, как появлялся, но еще более восторженный и молодой, покидал сцену.

Никогда не забуду той особой звонкости в голосе, которая была присуща одному Ходотову, той пленительной нотки, в которой звучала песнь торжествующей любви и светлая вера в свои идеалы. Не случайно взволнованная публика провожала Ходотова громом аплодисментов.

Второй акт в доме Кукушкиной. Здесь не могу удержаться, чтобы не вспомнить, как блестяще играла Кукушкину — я бы даже сказал, что «играла» — не то слово, Екатерина Павловна Корчагина-Александровская. Вот и сейчас при упоминании о ней я хохочу, вспоминая эту ловкую, хитрую, умную Кукушкину, эту пройдоху, обаятельную, поразительную своей правдой, своими какими-то только ей присущими интонациями. Это был живой персонаж, сошедший с федотовского полотна.

В доме Кукушкиной все готово к приезду женихов. По просьбе Белогубова сюда приезжает в качестве посаженого отца начальник и покровитель Белогубова, сам всесильный Аким Акимыч Юсов. Приезжает и Жадов и, увидев Юсова, не умеет скрыть своего удивления и недовольства по этому поводу. Но он вскоре забывает о Юсове, который доставил ему несколько неприятных минут, так как приехал сюда Жадов для того, чтобы увидеть поскорее любимую им до самозабвения младшую дочь Кукушкиной — Полиньку. Она полюбилась {35} Жадову своей необыкновенной чистотой, непосредственностью, своей неиспорченностью. Недаром Жадов ей говорит: «За то-то я вас и люблю, что вас не успели ничему научить, не успели испортить вашего сердца». Полиньку, между прочим, замечательно играла талантливая Мария Петровна Домашева.

Ходотов и Домашева составляли великолепный дуэт в своих любовных сценах. Оба они, по выражению Островского, «ворковали как голубки», оба они светились каким-то внутренним излучением чистой любви, и эта любовь вдохновляла Ходотова — Жадова. Под влиянием любви он горячо, убежденно и, вместе с тем, необыкновенно трогательно рассказывал ей о том блаженстве, которое испытывает человек, живущий своим трудом.

Монолог этот был совсем не большой, не монолог, а моноложек, в нем никаких трескучих фраз, но теплота и искренность, с которыми Ходотов — Жадов произносил свои слова, всегда вызывали бурную реакцию зрительного зала. А уж когда Ходотов получал согласие Полиньки выйти за него замуж и, взяв ее за руку, обращался к Кукушкиной с фразой: «Фелисата Герасимовна, отдайте мне это сокровище», то ответа Кукушкиной — Корчагиной расслышать уже было нельзя, так как публика своими аплодисментами сама отвечала Ходотову и давала согласие на его брак. Вот насколько все симпатии были на стороне Жадова — Ходотова.

Но как ни старался Жадов — Ходотов перевоспитать и образовать милую Полиньку, это ему не удавалось. Ему мешало, с одной стороны, тлетворное влияние маменьки — Кукушкиной, девиз которой: «Выйдите, дети, замуж, вот вам мой совет: мужьям потачки не давайте, так поминутно их и точите, чтобы деньги добывали», а с другой стороны — брак легкомысленной и практичной сестры Юлиньки с Белогубовым, который, благодаря взяткам, сумел разбогатеть.

Жадов, наконец, прозревал, ощущая полную безвыходность своего положения. И здесь, для завершения действия и для того, чтобы наиболее ярко и выразительно передать тоску героя, Островский прибегает к гениальному приему. Он не написал Жадову какой-нибудь обличительный монолог под занавес, а дал ему песню, и, мало того, — указал, какую именно, — «Лучинушку», эту подлинную народную песню, где выражена вся тоска и вся безвыходность русской крестьянской доли.

«Нет, пить нехорошо! Ничего не легче. Еще тяжелей!» — задумавшись, говорит забредший в трактир Ходотов — Жадов. И вдруг из другого зала доносятся звуки «машины», играющей «Лучинушку». И подвыпивший Жадов — Ходотов сначала совсем тихо, чуть всхлипывая, начинает подпевать песне. Делал это Ходотов так, как ни один из актеров, с которыми мне приходилось играть или видеть в роли Жадова. Ходотов вообще замечательно пел русские народные песни. Но здесь, в «Доходном месте», когда эта песня органически шла от образа Жадова, пел не Ходотов. Пела и рыдала истерзанная душа Ходотова — Жадова. И публика застывала в каком-то оцепенении. И правильно кто-то из критиков сказал про эту сцену у Ходотова, что «так петь, как поет Ходотов — Жадов “Лучинушку” в “Доходном месте”, может только оголенная Душа, вся открывшаяся навстречу человеческому горю». Я же скажу, что так {36} петь, как пел Ходотов «Лучинушку» в «Доходном месте», мог петь только артист с душой, открытой для самых глубоких переживаний. К концу песня переходила в рыдание, подходил лакей Василий и, обратившись к Жадову с фразой: «Пожалуйте‑с… Нехорошо‑с, безобразно», — медленно уводил рыдающего Ходотова — Жадова со сцены. Рыдал за Ходотовым и весь зрительный зал. Успех этой сцены был всегда необыкновенный, Я без преувеличения говорю, что занавес давали после третьего акта от пятнадцати до восемнадцати раз.

Великолепно написана у Островского роль Жадова. Большой простор она дает актеру, да еще талантливому актеру, Огромнейшую гамму человеческих переживаний на протяжении пяти актов пьесы должен сыграть актер в образе Жадова, и выгода, и, вместе с тем, трудность исполнения состоят в том, что роль все время идет крещендо. К! Ходотов, точно следуя партитуре роли, с каждым актом показывал все новые и новые краски.

Четвертый акт, где борьба Жадова с цинизмом, с мещанством окружающей среды достигает кульминации, и в конце концов он идет к дядюшке просить «доходное место», был у Ходотова, пожалуй, самым сильным.

Подавленный тем, что позволил себе прийти пьяным к жене, какой-то виноватый и до предела трогательный, появлялся Ходотов — Жадов в четвертом акте. Ко всему этому еще прибавлялась усталость от непосильной работы, которую он нес, желая честным трудом заработать лишнюю копейку. Временами превращаясь то в беспомощного мальчика, то в мужа, он старался доказать Полине всю нелепость взглядов на жизнь, привитых ей маменькой и сестрой. И когда видел, что ничего не выходит, впадал в какое-то пронзительное отчаяние. А тут еще врывалась вихрем в их жизнь Фелисата Герасимовна. Сцена трех замечательных мастеров русского театра — Корчагиной-Александровской, Домашевой и Ходотова — была поистине шедевром драматического искусства. Диалог между Корчагиной и Ходотовым на тему об обязанностях жены прерывался на каждой фразе аплодисментами. Когда Корчагина в порыве гнева превращалась в фурию, ню в фурию по-корчагински очаровательную, если так можно выразиться, и, наступая на Ходотова — Жадова, произносила с трагическим пафосом: «Разве такие люди, как вы, можете оценить благородное воспитание? Порядочные люди не заставляют жен работать. Для этого у них есть прислуга, а жены только для…», Ходотов — Жадов, перебивая ее, спрашивал: «Для чего?», она, вдруг опешив, через какое-то мгновение отвечала ему: «То есть как для чего? Кто же этого не знает, для чего…» — в театре начинало твориться что-то неописуемое. Интонации Корчагиной приводили публику в такой восторг, что аплодисменты вместе с громовым хохотом долго не давали возможности актерам начать следующую сцену.

Также великолепно играл Ходотов финал четвертого акта. Сколько мысли и горячей убежденности было в монологе — «Слушай, слушай! Всегда, Полина, во все времена были люди, они и теперь есть — которые идут наперекор устаревшим общественным привычкам и условиям. Не по капризу, не по своей воле, а потому, что правила, которые они знают, лучше, честнее тех правил, которыми руководствуется общество». Весь монолог звучал у него, как призыв {37} к новому светлому будущему и приобретал в устах Ходотова — Жадова огромное социальное значение.

А как трогателен был Ходотов — Жадов в тот момент, когда убеждал Полину отказаться от ее настойчивого требования пойти к дяде просить «доходное место». «Ведь я тебя люблю, я для тебя готов на все на свете. Но то, что ты мне предлагаешь, ужасно!» — с каким-то стенанием в голосе произносил Ходотов. И после паузы: «Ну, а если я не пойду к дяде, ты что же, уйдешь от меня?» И когда Полина упрямо отвечала ему: «Уйду», и он окончательно убеждался, что этим ее ответом рушилась последняя надежда на то, чтобы остаться честным и чистым, незапятнанном человеком, этот момент был у Ходотова — Жадова поистине великолепен. Схватив Полину за руки, он последним умоляющим взглядом смотрел на нее, потом, видя ее непреклонность, опускал как-то беспомощно голову к ней на грудь и затем, все еще борясь и оторвавшись от нее, с глазами, полными слез, отходил к столу и, подпирая голову руками, задумывался. И когда Полина, нарушая эту паузу, грубо и нетерпеливо восклицала: «Долго ли мне ждать-то?» — этот момент был у Ходотова незабываемым. Он медленно поднимал голову и, уже начиная с ней соглашаться, со слезами в голосе, обращаясь к Полине, говорил: «А ведь хорошо, когда хорошенькая жена да хорошо одета». И затем с каким-то воплем отчаяния и криком, доходившим до исступления, произносил: «Ведь молодую хорошенькую жену надо любить, надо ее лелеять! Да, да, да! Надо ее наряжать!» И вдруг совершенно выключаясь, совсем спокойно обращаясь к кому-то неведомому, он прощался с самым дорогим для него, прощался со своими мечтами и, как молитву, произносил: «Прощайте, юношеские мечты мои! Прощайте, великие уроки! Прощай, моя честная будущность…» И когда Полина, сама уже плача, просила его перестать и успокоиться, он, еще сильнее заливаясь слезами, которые переходили в рыдание, говорил: «Нет, нет, Полина! Дай мне поплакать. Ведь уж это я плачу в последний раз в жизни!» Так, то переходя к слезам, то впадая в бессильную злобу и досаду, вел Ходотов — Жадов сцену борьбы между желаниями упрямой Полиньки и собственными убеждениями. И вдруг, как бы стряхивая с себя свое хорошее прошлое, он, перед лицом отвратительного настоящего, на которое должен был решиться в силу своей человеческой слабости, начинал петь:

Бери, большой тут нет науки,  
Бери, что можно только взять!  
На что ж привешены нам руки,  
Как не на то, чтоб брать, брать, брать!

И уже не выпевал последнюю строчку Ходотов, а с какой-то бешеной яростью, доходящей до горячечного бреда, произносил эти слова. И когда Полина, напуганная и не понимающая его состояния, спрашивала: «Что с тобой такое? Я уж не пойму», он вдруг замолкал, медленно вынимал из кармана платок, которым вытирал слезы, так же медленно и небрежно надевал шляпу и уже совершенно спокойно и равнодушно, как обреченный, со словами: «Пойдем к дядюшке просить доходного места!» медленно покидал сцену. На этом со всевозрастающим успехом кончался четвертый акт.

{38} Придавленный тяжестью семейных забот, капризами Полиньки, наставлениями неугомонной Фелисаты Герасдатовны, стыдом за сделку с собственной совестью, осунувшийся и постаревший на глазах публики, появлялся в пятом акте Ходотов — Жадов за руку с женой и смиренно склонял свою голову перед Вышневским. Но когда выяснялось, что перед ним уже не всесильный начальник, а отданный под суд взяточник, Ходотов — Жадов, презирая самого себя за слабость, которая заставила его пойти на сделку с собственной совестью, произносил последний монолог.

Он начинал очень тихо, мягко и в то же время внутренне взволнованно. Все больше и больше одушевляясь, он доводил речь до огромной силы и затем после фразы: «Одного утешения буду просить я у бога, одной награды буду ждать. Чего — думаете вы!» — здесь Ходотов делал паузу, подходил к рампе и, уже обращаясь к публике, произносил: «Я буду ждать того времени, когда взяточник будет бояться суда общественного больше, чем уголовного».

Многие упрекали за это Ходотова, находя здесь известный нажим, недостойный большого актера. Я же с ними совершенно не соглашался. Это у Островского такое же место, как у Гоголя — «Чему смеетесь! Над собой смеетесь!» И как то, так и другое требует обращения к публике, усиливая впечатление от всей пьесы. А что такая трактовка была несомненно правильной, доказывал огромный успех, который венчал Ходотова в финале спектакля.

Всеми гранями своего огромного таланта сверкал и Варламов — Юсов. Может быть, он был несколько чересчур добродушен, этот Юсов, может быть ему не хватало Юсова-законника, Юсова, который, начав со старой связки бумаг, заменявшей ему стул в канцелярии, с помадной банки вместо чернильницы, прошел по тяжелой иерархической лестнице и дошел до «правой руки» такого начальника, как Вышневский. Но талант и обаяние Варламова, который без раздумий и сомнений, одним нутром, понимал, что нужно делать, — все равно убеждали вас в том, что перед вами неподдельный, всесильный в своем чиновничьем царстве, тот самый Аким Акимыч Юсов, которого так красочно и правдиво изобразил Островский.

Я тогда же, будучи еще зрителем, влюбился в роль и тут же начал мечтать когда-нибудь ее сыграть.

После смерти К. А. Варламова пьеса долго не шла. Не ставилась она по разным причинам, С одной стороны, трудно было и вообразить, как можно играть «Доходное место» без Варламова, а с другой — 1918 год, начало новой эры в театре, поиски нового репертуара, заблуждение в том, что Островский сейчас не нужен, — все вместе временно отодвинуло классику. Это продолжалось до тех пор, пока время не подсказало сомневающимся, что классика нужна, что от хорошего старого отказываться нельзя. И тогда мы снова взялись за Островского.

Однако тут появились «новаторы». Один из них, режиссер К. П. Хохлов, осуществил весьма сомнительную постановку «Доходного места»[[77]](#endnote-74). Своим сверхформалистическим псевдоноваторством Хохлов принес лишь одну пользу — доказал, как не надо ставить и как не надо играть Островского. Основным {39} исполнителем на роль Юсова был назначен тогда талантливый актер А. И. Зражевский[[78]](#endnote-75), который роли не понял и играл Юсова как какого-то мелкого стряпчего. В общем, в Юсове Зражевского, как и во всем спектакле, не было ничего от Островского.

Как я ни противился, меня назначили на роль Юсова вторым исполнителем. Об этом без ужаса не могу сейчас вспомнить. Прежде всего надо было не роль играть, а преодолевать какие-то страшные лестницы и площадки, с которых того и гляди свалишься[[79]](#endnote-76). Причем все окружающие воспринимались не как реальные лица, а как кошмарные маски. Если еще добавить жуткие, не соответствующие эпохе костюмы и надуманные, фальшивые интонации действующих лиц, легко себе представить весь тот ужас, который переживал каждый из актеров, участвующих в спектакле. Конечно, я мечтал не о такой работе и не о таком Юсове, какого мне пришлось тогда изображать.

Только в 1938 году умный и талантливый режиссер Л. С. Вивьен осуществил достойную и театра и Островского постановку «Доходного места»[[80]](#endnote-77). Этот спектакль я всегда вспоминаю с удовольствием, так как здесь был успех и театра, и режиссера, и актеров, и в частности мой в роли Юсова.

Что же способствовало, на мой взгляд, успеху спектакля?

Во-первых, великолепно подобранный Вивьеном состав исполнителей и на редкость верное распределение ролей. В нем играли: Жадов — Вивьен, Белогубов — Воронов, Вышневский — Жуковский[[81]](#endnote-78), Вышневская — Тиме[[82]](#endnote-79), Кукушкина — Корчагина-Александровская, Полина — Вольф-Израэль, Юлинька — Карякина, Досужее — Симонов[[83]](#endnote-80). Трактовка пьесы режиссером находилась в полном соответствии с Островским. Вивьен вскрывал социальный смысл пьесы и несколько подчеркивал его, как того требовали принципы времени. Исполнителями и постановщиком был создан полноценный, волнующий, по-новому раскрывший Островского спектакль.

Как же я играл в нем Юсова?

Положение мое было трудным и ответственным. Получалось так, что я в этой роли принимал эстафету от самого Варламова. И потому прежде всего надо было забыть о Варламове, а это оказалось {40} самым трудным. Он у меня все время стоял перед глазами, а так как я обладал хорошим музыкальным слухом, то все его интонации были у меня, что называется, на слуху и очень мне мешали. И хотя мне целиком и не удавалось уйти от варламовского влияния, но все же я постарался найти свое собственное решение образа.

Я решил сделать его этаким ходячим сводом законов, строгим сухим начальником с подчиненной ему чиновной мелюзгой и пресмыкающимся перед стоящими выше него. Кроме того, я старался, где можно, сделать его добродушным, где возможно — ханжой и лицемером. Законником и строгим начальником я показывал его в первом акте, в сцене с Белогубовым. И это было выгодно, так как здесь, в его встрече с Вышневским, я его изображал пресмыкающимся низкопоклонником и образцовым служакой. Во втором акте, с Кукушкиной, мой Юсов был добрым покровителем тех, кто ему угождает как начальнику, и явным врагом тех, кто, по его выражению, как Жадов, «неблагонадежен» и даже внушает такие мысли, за которыми начальство должно «строго следить». Но кульминацией образа Юсова я считал третий акт, сцену в трактире, где собирались, по выражению Досужева, «волки в овечьей шкуре». Здесь Юсов, выпив, сбрасывал с себя маску, и — что у трезвого на уме, то у пьяного на языке, — показывал себя со всех сторон. Здесь он учит Белогубова, как надо брать взятки, чтобы «не позорить чиновничество». «Ты возьми, — учит он, — но возьми так, чтоб и ты был доволен, и проситель не обижен, возьми так, чтобы и овцы были целы, и волки сыты». Здесь он снисходит в своем благодушии до того, что пляшет русскую перед раболепствующей чиновной шушерой. В этом плясе, видимо, он вспоминает то время, когда, будучи молодым и ничем не брезгуя для карьеры, плясал, угождая начальству. И все было бы хорошо, но в поле его зрения появился Жадов.

Честный и независимый Жадов действует на Юсова как красный платок на быка. Юсов, забыв все, со всей звериной ненавистью, пошлостью и цинизмом произносит свой знаменитый монолог, в котором, не стесняясь уже никого, перед лицом всей чиновной братии, утверждает преимущество жулика и взяточника по сравнению с честным человеком. «Осудишь нынче вора, а может сам завтра будешь вором», — говорит он. Мало того, он заявляет, что прожил жизнь правильно и с чистой совестью достоин плясать хоть на площади перед всем народом, и каждый, идущий мимо, скажет: «Сей человек пляшет, стало душу имеет чисту, и пойдет каждый по своему делу».

Наконец, в финале я старался показать Юсова опять-таки ханжой, лицемером и — великолепным актером. В то время, как его начальник Вышневский предается суду за взятки и растрату, сам Юсов, бравший вместе с ним и сумевший, что называется, выйти сухим из воды, проливает крокодиловы слезы, утешая Вышневскую рассуждениями о судьбах человечества: «Чуден в свете человек, копошится цельный век, а того не воображает, что судьба им управляет…»

Вот таким, не жалея красок на выявление ханжества, лицемерия, пошлости, звериной ненависти и лицедейства, изображал я своего Юсова.

# **{****41}** Старое и новое

До сих пор я говорил преимущественно о старых мастерах, представителях русского классического театра XIX – начала XX веков.

Знакомство с их опытом чрезвычайно важно и даже необходимо для сегодняшних работников театра. Тот нигилизм относительно достижений русского театра прошлого, который проповедуют иные молодые актеры и особенно режиссеры, не имеет никакого оправдания.

Мы преклоняемся перед гением Варламова, Давыдова, Ходотова, Савиной. Мы учимся у них их великолепному мастерству, но из этого не следует, что мы должны копировать их работу, слепо следовать тем решениям, которые они продемонстрировали в своей интерпретации Островского!

Замечательные артисты прошлого были представителями так называемого актерского театра. Достижения каждого из них были огромны и обычно достигались ими самими, на основании их собственного понимания образа. Режиссер часто исполнял исключительно техническую должность. Тот ансамбль, который возникал в лучших спектаклях театра, был результатом их стихийного сотворчества, любви к Островскому и понимания ими необходимости представить пьесу как нечто целое.

Современный театр уже не может ограничиться таким подходом. Он строится на сознательном режиссерском истолковании пьесы, которое и организует всю работу актеров.

На примере Кожича и его постановки «Леса» я пытался показать, как плодотворно такое режиссерское вмешательство даже в работу старых прославленных мастеров, как обогащает и углубляет оно социальное и художественное решение образов.

О том, что такое режиссер старого Александринского театра и режиссер нынешней формации, я хочу показать на нескольких примерах.

В начале своей карьеры мне пришлось встретиться с Е. П. Карповым[[84]](#endnote-81). Карпов считался знатоком Островского. Он был в свое время лично знаком с драматургом, поставил много его пьес. Мне пришлось играть в его режиссуре Большова («Свои люди — сочтемся!») и Перцова («Тяжелые дни»). Он ставил по старинке, но, надо отдать ему справедливость, Островского любил, чтил и понимал, и, не мудрствуя лукаво, давал иногда очень ценные советы, которые приносили несомненную пользу и с Островским не расходились. Во всяком случае, я должен честно сказать, что благодарен Карпову, который дал мне для понимания Островского хорошую и верную основу.

Его советами при создании образов Островского не пренебрегали такие крупные мастера нашего театра, как Кондрат Яковлев, Корчагина-Александровская, Домашева, Ходотов и даже Варламов и Давыдов. Но все же и понимал он, и ставил Островского примитивно. Он не видел и не замечал в драматургии Островского того огромного социального значения, которое сумели подчеркнуть и вскрыть позднейшие режиссеры нашего театра, в частности Вивьен и Кожич.

{42} Именно они помогли мне и другим наполнителям дать более глубокое социально-критическое раскрытие образов Островского.

Расскажу в этой связи о постановках комедий «Свои люди — сочтемся!» и «Горячее сердце».

После смерти Варламова я получил роль Большова. Конечно, я был напуган этим предложением, но Карпов настояв на своем. Обладая музыкальностью, я буквально на слух скопировал некоторые интонации великого мастера. Моя работа была лишена оригинальности, но с ролью я справился прилично и даже имел в ней успех.

Однако настоящей творческой радости эта работа мне не дала. Как сейчас понимаю, это была во многом работа ремесленника, а не художника.

Совсем иное создание роли Большова в спектакле, поставленном Вивьеном[[85]](#endnote-82). Вивьен, конечно, уступал Карпову в смысле знания деталей эпохи, но имел перед ним огромное превосходство — он был уже художником новой формации. Чутьем талантливого режиссера он угадывал и достигал того, что Карпову не удавалось. Вместе с Вивьеном, мы трактовали образ Большова в ряде существенных моментов по-новому. Я подчеркнул более отчетливо черты деспотизма, хозяйского отношения ко всему, с чем сталкивается Большов, а главное — снял тему раскаяния Большова в последнем акте. Мой Большов уже не был трогателен, все его речи были сплошным ханжеством, которым он хотел разжалобить зятя и дочь. Публика приняла эту трактовку и проводила меня аплодисментами.

Мне кажется, что такой подход к персонажу Островского больше отвечает нашему современному пониманию, чем изображение раскаявшегося Большова.

Нового социального раскрытия образов Островского, новой трактовки его персонажей достигал в своих постановках и режиссер Кожич.

Владимир Платонович нежно и фанатично любил Островского. За время работы в нашем театре он поставил ряд замечательных спектаклей. Его постановки «Талантов и поклонников», «Леса», «Горячего сердца» и задуманные им при жизни постановки «На всякого мудреца довольно простоты» и «Пучина», осуществленные после его смерти его учеником, таким же страстным фанатиком Островского, как и учитель, режиссером нашего театра Антонином Николаевичем Даусоном[[86]](#endnote-83), — отмечены большой вдумчивостью и основаны на интересной режиссерской экспозиции.

Кожич, стремясь показать Островского с позиций современного художника, умел увязывать его драматургию с нашей эпохой, и при этом в полном соответствии с Островским, вкладывая в произведения драматурга много души. Поэтому все его спектакли выглядели как произведения большого, вдохновенного и талантливого художника. Мне посчастливилось в его спектаклях сыграть две роли: Несчастливцева в «Лесе» и Курослепова в «Горячем сердце». Обе эти роли принесли мне успех, а так как об одной из них я уже рассказал подробно, то в этой главе расскажу и о моем Курослепове. И опять я должен начать с Варламова, который до меня играл эту роль в Александринском театре, да еще как играл!

{43} Ведь ему с его талантом и с его внешностью и делать-то было нечего в Курослепове. Когда в первом акте эта туша в семь пудов, с громоподобным голосом, с осоловевшими глазами появлялась перед зрителем, зритель сразу верил, сразу принимал образ до конца, сидел зачарованный и зачарованный уходил после спектакля.

Нельзя было себе представить большей правды. Это была не актерская игра, а сама жизнь. В лице Курослепова — Варламова выступало само тяжелое, мастодонистое, темное, нечесанное «российское купечество».

И вот эту роль теперь должен был играть я.

Кожич, предлагая мне играть Курослепова, заверил, что он все предусмотрел в своем режиссерском замысле и что наличие моих внешних данных, больших голосовых средств и темперамента позволит сыграть Курослепова так, как он задумал.

Было это в Новосибирске, куда театр эвакуировался во время войны. И вот, помню, начались мучительные репетиции, мучительные потому, что у меня сперва ничего не выходило. Первая сцена мне никак не давалась. Я не мог найти состояния человека, допившегося до «положения риз», которому кажется, что небо валится. Наконец, Кожич придумал предыгру, целую сцену за кулисами, которая меня подготавливала бы к состоянию, необходимому для этой сцены. За кулисами ставилась кровать, и я разыгрывал следующую пантомиму: ложился спать и вот как бы во сне начинал бредить, кричать, затем скатывался с кровати и, сонный и пьяный, натыкался на разные предметы, которые падали, производя страшный шум, а я в воображаемой темной комнате, ничего не соображающий с похмелья, искал дверь и, наконец, найдя ее, выскакивал на сцену. Повторялось это бесчисленное количество раз, и все безрезультатно. Наконец, в одну из таких репетиций я подвернул ногу, и репетиция прекратилась. Кожич начал пробовать другого исполнителя, но у того и вовсе ничего не выходило, и тогда, по моем выздоровлении, дней через десять он возобновил репетиции со мной. И — о счастье! — на первой же репетиции после болезни я вдруг заиграл. Видимо, все ранее нафантазированное мною достаточно вошло в мое актерское сознание, сделалось органическим. Я за время лежания о многом передумал, успокоился, и мне удалось сделать то, чего требовал от меня Кожич и чего в этом выходе я и сам добивался.

Главная заслуга Кожича в этом спектакле заключалась в том, что он не увлекся принципом комического гротеска, который, к сожалению, определял работу многих режиссеров при постановке «Горячего сердца». Кожич ставил пьесу как психологическую драму, при этом драму социальную и по своей природе глубоко национальную и народную. В глубоких и сильных переживаниях Параши, которую хорошо играла артистка Алешина[[87]](#endnote-84), он старался показать прежде всего «горячее сердце». Собственно «горячее сердце» и было темой всего спектакля.

Кожич с особым вниманием ставил и укреплял все то, что так или иначе относилось к нравственному и светлому зерну пьесы, и поэтому зрители {44} с особенным вниманием следили за жизнью таких будто бы и второстепенных, но, по существу, очень важных персонажей, как Вася (артист Калинис[[88]](#endnote-85)) и Гаврила (артист Борисов). Он старался как можно ярче выявить низменные страсти героев «темного царства» и тем сильнее показать нависшую над светлыми персонажами — Парашей, Гаврилой, Аристархом — грозу. Исходя из экспозиции режиссера действовали и создавали свои образы актеры.

В частности, очень интересно играя Градобоева Скоробогатов[[89]](#endnote-86), показывавший своего героя профессиональный хищником, великолепно, с присущей этому актеру точностью и сочностью воплощал Толубеев[[90]](#endnote-87) Хлынова.

После найденного мною первого выхода Курослепова, который является ключом к дальнейшему развитию роли, я воспользовался превосходной характеристикой Курослепова, вложенной самим Островским в уста дворника Силана. Силан так характеризует хозяина: «Он спит по обыкновению, ночь спит, день спит; заспался совсем, уж никакого нету понятия ни о чем к чему; под носом у себя не видит… Спросонков-то что наяву с ним было, что во сне видит, все это вместе путает, и разговор станет у него не явственный, только мычит; ну а потом обойдется, ничего». Вот, следуя этой характеристике, я и подготовил мой первый выход еще за кулисами, а на публике появился в таком состоянии, что в самом деле мой герой мог поверить и в падающее на него небо, и в ад с: чертями, и в часы, которые будто пробили пятнадцать раз.

На протяжении всей пьесы, даже в те моменты, когда Курослепов немного протрезвлялся, я старался его играть так, как будто он только-только спросонья. Он не говорил, а именно мычал, тупо и сонно озираясь вокруг. Даже в такой момент, когда он тяжелой походкой, грузный и монументальный, одетый в сюртук, при цилиндре и с медалью на шее, приходит к Градобоеву с требованием, чтобы тот нашел ему дочь, он остается верен себе. Курослепов деспотически требует найти ее и привести к нему на веревке. Даже городничий в этом случае оказывается мягче его. На возмущение Курослепова, что она могла уйти без спросу, городничий ему отвечает: «У кого ей спрашиваться? Мачеха не пустит, а ты спишь целый день». А на требование привести ее на веревке, городничий еще резче возражал: «Дочь — девушка-невеста, а он ее с солдатом на веревке…» Я старался как можно ярче подчеркнуть тупость и бесчувствие Курослепова к окружающему его миру, к людям, к семье. Он действительно был человеком, который невежеством точно корой оброс, и кору эту, по образному выражению Островского, и «пушкой не пробьешь».

Дикость, жестокость, тупость — веж то основное, что я старался играть в этом сложном, интересном образе.

Такая трактовка подсказана была мне новым подходом к образам Островского. Найти ее мне помог талантливый режиссер Кожич. Во всем спектакле была новизна, но новизна органическая, а не выдуманная и не надуманная. Только гармоническое сочетание хорошо понятой и правильно усвоенной традиции {45} с глубоким, естественным новаторством может принести сегодня успех в работе над Островским.

А Островского ставить необходимо. Произведения его не могут устареть. Они постоянно будут жить благодаря той удивительной правде, которая заложена в них, тому миросозерцанию, которое в них отражено талантливым драматургом. Островский никогда ничего не выдумывал, все то, что им написано, он видел сам, он изучал язык и нравы во время своего знаменитого путешествия по Волге, своей службы в московском суде[[91]](#endnote-88). В захолустьях старой России он впитывал массу живого, непосредственного материала, из которого, не мудрствуя лукаво, силой своего гения создавал Катерин и Ларис, Варвар и Кудряшей, Кабаних и Диких.

Островский! Какая неисчерпаемая тема. О нем можно писать без конца. Как много сделал этот гигант для России, для ее культуры. Как смело он приоткрыл завесу над той темной силой, за которой открыл целое «темное царство». С какой убийственной и убедительной силой он после Гоголя показал свиные рыла вместо лиц. Как много сделал этот удивительный человек для национального театра. На нем воспитались целые поколения людей, на нем воспитались целые поколения русских актеров. Кто из русских актеров, начиная с 1850‑х годов, то есть с первого появления его оригинальных пьес, не мечтал сыграть в его творениях! Какой артист не мечтал и не мечтает по сей день сыграть Жадова, Незнамова, Карандышева, Паратова… Какая молодая актриса не мечтала и не мечтает сыграть Катерину, Ларису и многие другие роли в пьесах великого драматурга.

Он не щадил никого и развернул поистине необъятное полотно темного царства, беспощадно снимая маски со своих, подчас страшных, персонажей. Кого-кого только нет в его пьесах: и чиновники, и дворяне, и мещане, и ремесленники, и актеры — все это составляет неисчерпаемую и красочную галерею образов, все это заманчивый и увлекательный материал для театра, для актеров. Благодаря ему мы узнали Стрепетову[[92]](#endnote-89), Садовских[[93]](#endnote-90), Варламова, Давыдова и других замечательных актеров русской сцены. Островский — это подлинный университет сценического мастерства. Актер обретает познание самых разнообразных характеров, и много нужно потрудиться ему, чтобы приобрести ту технику, которая диктуется глубиной огромных человеческих страстей и мыслей, заложенных в разнообразных и подчас невероятно сложных характерах персонажей Островского…

# **{****46}** Кстати о режиссуре[[94]](#endnote-91)

В момент моего прихода в Александринский в 1911 году режиссеров в театре, в том смысле, как это теперь понимается, не было. В большинстве это были актеры театра, которым время от времени поручалась та или иная постановка. Таковыми являлись А. П. Петровский[[95]](#endnote-92), Ю. Э. Озаровский[[96]](#endnote-93), М. Е. Дарский[[97]](#endnote-94), отчасти А. И. Долинов[[98]](#endnote-95). Режиссеров же профессионалов, занимавшихся только режиссурой, на моей памяти было лишь два человека, а именно: В. Э. Мейерхольд[[99]](#endnote-96) и Е. П. Карпов, пожалуй и третий — приглашенный из МХТ молодой Ю. Л. Ракитин[[100]](#endnote-97).

Наиболее интересным в вышеупомянутой мною группе режиссеров-артистов был А. П. Петровский. В прошлом участник и ученик известного провинциального режиссера Н. Н. Синельникова, с которым он некоторое время работал, он многое от него взял, и главным его качеством, которое он воспринял от Синельникова, можно считать умение работать с артистами. Постановщиком в настоящем смысле слова он не состоял. Но молодежь, ценившая его умение работать над ролью, очень любила его. Помимо всего, он выступал как превосходный актер эпизода и мог достигать в своих «маленьких ролях» большого художественного мастерства. В искусстве же гримироваться ему попросту не было равных, и часто, играя какую-нибудь остро характерную роль, он умел типическое, внутреннее так сочетать с внешним рисунком роли, что его не узнавали даже товарищи по сцене.

Несколько другой формации принадлежал Ю. Э. Озаровский. Принятый в театр по окончании Императорского театрального училища, талантливый ученик гениального учителя В. Н. Давыдова, он был, так сказать, коренной александринец. Помимо театрального училища, он успел окончить Археологический институт, отличался начитанностью, интересовался любой отраслью искусства и считался знатоком эллинской культуры. И даже на квартире у себя создал своего рода музей, собрав коллекцию древностей. Все это делало его по-настоящему культурным и образованным человеком. Прекрасный актер, хороший педагог (эту способность Озаровский унаследовал от своего учителя Давыдова), большая культура, все — вместе взятое давало ему право быть режиссером.

Он считался новатором в искусстве и, между прочим, первым, при выпуске нового спектакля, ввел на Александринской сцене генеральные репетиции, которые до него не были обыкновенно приняты. Но, к сожалению, собственного режиссерского почерка он не имел и поэтому в его постановках можно было усмотреть всегда некоторое эпигонство. Как знаток Эллады, он довольно успешно работал над древнегреческими трагедиями. В его постановке трагедии «Ипполит» Еврипида[[101]](#endnote-98) было передано своеобразие эпохи, но присущая Озаровскому некоторая сухость мешала создать по-настоящему яркий и страстный спектакль.

В его работах музейная точность превалировала над страстью и подлинной жизнью античных героев. И в тоже время Озаровского отличала подлинная {47} неуспокоенность творца. Он, как мог, по тому времени, вместе с Мейерхольдом старался бороться против застарелых порядков казенной сцены и, будучи секретарем режиссерской коллегии, был инициатором и автором докладной записки, поданной Теляковскому[[102]](#endnote-99), в которой писал, что театр, который по подбору артистических сил занимает одно из первых мест в ряду европейских театров, к сожалению, топчется на одном месте, словно боясь широких путей. И рекомендовал директору вместо драматургической дребедени, которая засоряла репертуар Александринского театра, обратиться к мировой и национальной классике, от Эсхила до Шекспира и от Фонвизина до Чехова, с обращением и к литературно бесспорной новейшей драме.

Но если Петровский и Озаровский обладали все-таки некими качествами, необходимыми режиссеру, то абсолютно никаким режиссером не был очаровательный человек и очень недурной трагический актер М. Е. Дарский. Он, прямо надо сказать, сидел на авансцене в своем режиссерском кресле больше для порядка, причем восхищался всем и всеми и, не владея своим южным темпераментом, с места всегда кричал одно и то же: «Талантище-молодчина». Но самое замечательное другое: его спектакли почти всегда имели успех у публики.

Секрет, впрочем, был прост: он старался обставить свои спектакли первыми звездами труппы, и артисты, благодаря таланту, умели вывезти любую поделку.

Кстати, Дарский был в своем роде фигурой исторической, так как, будучи еще актером МХТ и играя одного из бояр, имел великую честь сказать первые слова в спектакле «Царь Федор Иоаннович», которым, как известно, открылся Художественный театр. Он произнес действительно знаменательные слова, которыми начинался спектакль: «Да, да, бояре! На это дело крепко надеюсь я». И надежды, что возлагались на «дело» Художественного театра, действительно полностью себя оправдали.

Весьма своеобразной фигурой являлся режиссер Е. П. Карпов. По меткому и остроумному выражению А. Р. Кугеля, Карпов был всегда чем-то вроде вечного жениха театральной режиссуры. «Он всегда был более или менее “вакантен” и, что называется, “готов соответствовать”»[[103]](#endnote-100).

С одной стороны, в прошлом Карпов примыкал к народническому движению, работал много лет режиссером в театрах Общества народной трезвости, в рабочих районах Невской заставы, кроме того, как драматург, он написал по тому времени целый ряд прогрессивных пьес из рабочей жизни, в частности: «Рабочая слободка», «Зарево», «Мирская вдова»[[104]](#endnote-101) и др. А с другой, будучи режиссером Суворинского театра, он умел великолепно уживаться с владельцем и директором, махровым реакционером и редактором самой правой в царской России газеты «Новое время» А. С. Сувориным[[105]](#endnote-102). В конце концов, сменив косоворотку и русские сапоги на крахмальную сорочку и галстук, он мало-помалу превратился в умеренного прогрессиста. И судьба его резко изменилась.

Но по порядку.

{48} У директора Императорских театров Теляковского иногда появлялось желание «по-камергерски» умеренно проветрить затхлую, рутинную атмосферу драматического придворного театра, и тогда он нередко удивлял всех чудесами.

Первым его чудом было ошеломившее всех тогда приглашение в труппу новатора, талантливого режиссера Мейерхольда, а вторым чудом явилось приглашение на пост управляющего труппой оказавшегося когда нужно «вакантным» Карпова. Карпов вполне устраивал Теляковского, потому что, во-первых, слыл за прогрессивного режиссера, а во-вторых — директор прекрасно понимал, что «прогрессивность» Карпова была умеренная и ни с какой стороны не могла угрожать ниспровержению заведенных годами порядков Императорской сцены.

Но, конечно, не только этим руководствовался Теляковский, приглашая Карпова в театр на пост управляющего труппой. Последний несомненно имел и целый ряд достоинств, в силу которых он имел право занимать столь почетное место. Помимо того, что Карпов был недурной администратор, он несомненно обладал режиссерскими способностями. Правда, он не был постановщиком в том смысле, в каком это принято понимать сегодня, но он был очень опытный, много видевший и много сам испытавший человек. Очень хорошо знал быт, любил и чувствовал простого русского человека. Будучи сам драматургом, хорошо знал и разбирался в литературе, вообще отличался несомненным умом и образованностью. Карпов хорошо знал драматургию Островского, которого очень любил, с которым встречался, и постановки пьес Островского считались его коньком.

Конечно, постановки Карпова грешили некоторой примитивностью, но психологическую линию роли он умел всегда верно и тонко подметить, чем немало помогал актерам. Я был свидетелем, как в целом ряде его постановок Островского, где мне пришлось работать, его советами пользовались такие крупные мастера нашего театра, как Корчагина-Александровская, Лешков[[106]](#endnote-103), Домашева, Чижевская, Уралов, Яковлев. Он очень любил актеров нутра, ценил в актере темперамент и недолюбливал тех исполнителей, которые считали, что одного таланта мало, и для того, чтобы овладеть ролью, надо еще владеть большой виртуозной техникой.

С такими актерами Карпов всегда вступал в горячие споры и всегда в довольно грубой и резкой форме старался доказать, что главное у актера — это его чутье, которое и должно в конце концов привести его к результату. Поэтому он уважал, но немного боялся Давыдова, обожал стихийность и нутро Варламова и тяготился актерами-«техниками» — Юрьевым, Мичуриной-Самойловой, всеми теми, кто отстаивал свое понимание образа.

Ко мне лично Карпов, узнав, что я ученик Юрьева, отнесся недоброжелательно, но затем, взяв меня в свою пьесу «Зарево», которую он ставил в Михайловском театре, начал относиться ко мне лучше, особенно после инцидента, который у меня произошел на одной из репетиций с премьершей труппы Рощиной-Инсаровой. Дело в том, что я позволил себе вступить в пререкания с {49} талантливой, но властной, строптивой, не терпящей возражений Рощиной, игравшей в «Зареве» центральную роль. Сыр‑бор разыгрался из-за того, что я не желал слепо подчиниться тому, что требовала актриса, а настаивал на том, чтобы она прислушалась к моему пониманию эпизода. Актриса заявила, что я мальчик, только что пришедший в театр и мне рано еще иметь свои суждения. Когда я отказался ей подчиниться, она сорвала репетицию, сложив всю вину на меня.

Карпов в душе мне сочувствовал, но премьерша есть премьерша, и он сделал мне выговор. Но мой задор пришелся ему по душе, так как в следующей своей постановке, комедии Островского «Свои люди — сочтемся!», поручил мне центральную роль Большова. И как я ни доказывал, что Большов — все-таки не моя роль, он настоял на своем, и я должен был ему подчиниться.

До меня Большова играл Варламов. Играл непревзойденно. Я же, помимо того, что был молод для этой роли, не обладал еще и должным актерским опытом, но Карпов, надо сказать, работал со мной много и упорно. Натерпелся я от него и грубости, и резкости, он доводил меня часто до слез. И все же я ему благодарен. Он научил меня по-настоящему работать, раскрыл передо мной все богатство драматургии Островского и добился того, что роль эту я играл с успехом.

# В. Э. Мейерхольд[[107]](#endnote-104)

Принятый в качестве сотрудника в 1911 году в Александринский театр, я, что называется, с места в карьер получил роль Командора в мольеровском «Дон Жуане», которого ставил В. Э. Мейерхольд[[108]](#endnote-105). И потому смело могу сказать, что мне сразу же улыбнулось счастье, так как получить роль в спектакле под режиссерством Всеволода Эмильевича на первых порах моего появления в театре было действительно большой удачей.

Таким образом произошло мое знакомство с этим режиссером. После чего я имел счастье быть занятым в целом ряде его постановок, в частности в «Пигмалионе», где я играл полковника Пиккеринга, в «Смерти Тарелкина», где я исполнял вначале роль пристава Оха, а затем, после смерти И. М. Уралова, генерала Варравина, и, наконец, в «Маскараде», где я в течение многих лет был почти бессменным исполнителем роли Неизвестного[[109]](#endnote-106).

Мейерхольд никогда не шел проторенным путем, а всегда хотел найти что-то новое в искусстве театра, и поэтому вечно что-то пробовал, что-то искал. Во всех его спектаклях всегда чувствовалось своеобразие человеческого и художнического видения. Его режиссерская фантазия была безгранична, уводя его порой от реальной действительности. Но все равно, все, что он делал, он делал талантливо, необычно, и я не знаю спектакля в его постановке, к которому можно было бы отнестись равнодушно. Каждая его работа вызывала {50} споры, петому что в его спектаклях вы никогда не ощущали самого страшного порока в искусстве — скуки.

Его приход, в свое время, в Александринский театр, где архаичность старого театра весьма бросалась в глаза, произвел целую театральную революцию. Будучи занятым в одной из его первых постановок — в мольеровском «Дон Жуане» — я был свидетелем того, как смело он ломал установившиеся традиции. Он уничтожил в этом спектакле кулисы, рампу, даже занавес. Но все, что он делал, и все, что предлагал артистам, было так интересно, увлекательно и так своеобразно, что заставляло почти безропотно подчиниться и увлечься всех, кого он занял в спектакле. А среди них были такие мастера, такие корифеи, как Варламов, Юрьев, Тиме, Есипович[[110]](#endnote-107). А Варламов, самый старший по возрасту и, думалось, самый консервативный в смысле школы, который даже и фамилию-то Мейерхольда не мог правильно произнести, неизменно называя его Меренгольд, оказался в этом спектакле самым молодым и обновленным по-мейерхольдовски.

С этим режиссером охотно и увлеченно работали Корчагина-Александровская, Яковлев, Горин-Горяинов, Уралов, Вивьен, Лешков и другие. А Яковлев и Горин-Горяинов создали в его постановке «Смерть Тарелкина» незабываемые, вошедшие в сокровищницу русского театра образы Расплюева и Тарелкина.

А весь спектакль «Смерть Тарелкина» так ярко и социально остро раскрыл пьесу, показал в таких страшных и уродливых формах весь полицейский произвол царской России, что стал современным в лучшем смысле слова.

А работа Мейерхольда с актером!

Я был свидетелем того, как на первых репетициях «Маскарада», видя, что Юрий Михайлович Юрьев, репетируя Арбенина, начал слишком увлекаться внешней формой роли, Мейерхольд каждый раз напоминал ему об этом как о недостатке, предлагая целый ряд задач и способов, чтобы он углубил роль Арбенина, и, благодаря влиянию и руководству такого сильного режиссера, актер сумел создать в «Маскараде» вершинную роль своей Творческой жизни.

Манера Мейерхольда репетировать и его работоспособность были удивительными. Про него действительно можно было сказать, что он работал «засучив рукава». Я не видел другого такого режиссера, который бы столь активно включался в репетицию спектакля, как Всеволод Эмильевич. Он никогда не мог спокойно сидеть на режиссерском месте. Созерцать и делать указания издалека, как это делают многие, даже хорошие режиссеры. Он постоянно был в движении, что называется, носился по сцене, быстро, на ходу меняя уже сделанное, придумывая что-то новое, успевал делать замечания и актеру, и осветителю, и плотнику, и художнику, и помощнику режиссера, и вкладывал в каждую свою постановку ум, душу и необыкновенный свой темперамент, который зажигал и увлекал всех участников спектакля. Он умел учить других, но тут же учился сам. Он умел не только обосновать все теоретически, но сам, будучи блестящим актером, если актер {51} не понимал предлагаемой ему задачи, просто показывал, как надо сыграть то или иное место роли. И делал это — великолепно.

Если он загорался какой-нибудь идеей, какой-либо предстоящей новой постановкой, он уже с этой идеей не расставался. Он как одержимый — дома ли, в театре, в гостях — всегда только о том и говорил, рождал все новые и новые планы и радовался, словно ребенок, если задуманное осуществлялось. Он так всегда умел увлекательно и интересно развернуть перед актером, который ему нравился, план какой-нибудь очередной постановки и так ярко о ней рассказать, что совершенно завораживал слушателя. Я сам был свидетелем, как он увлек двух крупных актеров нашего театра, которые оба потом перешли к нему.

Это были Ю. М. Юрьев[[111]](#endnote-108) и М. И. Царев[[112]](#endnote-109).

Юрьева он увлек ролью Кречинского, которого предполагал тогда ставить, предложив интереснейшую трактовку центральной роли. Обычно Кречинского все играют барином от первого и до третьего акта. Мейерхольд же посоветовал Юрьеву играть барственность в первом акте у Муромского и в третьем акте. Во втором же предложил снять с Кречинского его напускной аристократизм и играть его в остром характерном рисунке, показывая махровым жуликом, картежником и плутом. Роль от этого, конечно, только выиграла, и вся пьеса при такой трактовке Кречинского делалась понятнее и интереснее.

Я наблюдал его увлечение Михаилом Ивановичем Царевым. Это было на одном из приятно проведенных вечеров в доме как всегда гостеприимных Н. Н. Качалова[[113]](#endnote-110) и Е. И. Тиме. Михаил Иванович тогда был в ударе и великолепно читал стихи Пушкина, Лермонтова, Блока. Мейерхольду очень понравилось, и он тут же предложил Цареву сыграть Армана Дюваля[[114]](#endnote-111) в готовящейся постановке «Дамы с камелиями», причем так интересно и увлекательно развернул экспозицию роли, что Царев тогда же сменил подмостки академического Александринского театра на театр Мейерхольда.

Не могу не рассказать об отношении Мейерхольда к молодежи.

В 1918 году роль Неизвестного в «Маскараде» Всеволод Эмильевич предложил мне. Это было очень лестно для меня, тридцатитрехлетнего актера. Прежде чем вызвать на репетицию, Всеволод Эмильевич решил предварительно поработать со мной и для этого надумал встретиться еще до репетиции. На мой вопрос, где мы с ним должны увидеться, он ответил, что, поскольку репетиция в театре начинается в одиннадцать часов, он ждет меня у себя дома не больше не меньше как в восемь утра. Такому раннему часу я весьма удивился. Но еще более удивился, когда, придя к нему домой, на Театральную площадь против Мариинского, застал его не только бодрствующим, но и уже что-то записывающим у себя в кабинете.

Помню, как сейчас, эту комнату. Длинная, в одно окно, с видом на Театральную площадь. Было ноябрьское хмурое утро, и поэтому вся комната тонула в полумраке. В глубине у окна стоял письменный стол, за которым сидел Мейерхольд. И его своеобразный профиль при таком освещении вырисовывался на фоне окна словно силуэт.

{52} Не успел я войти и поздороваться с ним, как он с места крикнул мне, чтобы я оставался у двери, и тут же подал мне реплику Арбенина из десятой картины «Маскарада», когда Арбенин встречается с Неизвестным: «Кто же разуверить меня осмелится?» Так началась наша работа.

Прорепетировав около двух часов и добившись кое-какого результата, я понял, что и час, когда он назначил мне урок, и мрак комнаты, и с места данная мне реплика — все было не случайно, а несомненно подсказано его пылким воображением. Все это было задумано для того, чтобы дать возможность мне ощутить нужную атмосферу, направить сцену по правильному пути. Благодаря созданной обстановке я сразу почувствовал и таинственность, и ту значительность, с которой появляется в десятой картине Неизвестный. Придя на первую репетицию, я имел возможность сразу ощутить нужное для образа состояние.

Это был только один пример из практики работы Мейерхольда с актером. А сколько их было еще…

# Вспоминая великого Станиславского[[115]](#endnote-112)

Вот он стоит передо мною как живой, этот громадного роста красавец-человечище, великий по той значимости и месту, которое он по праву занял в русском театре. Гений, который сумел сдвинуть веками укоренившиеся традиции сцены, создать изумивший весь мир МХАТ, переродить существо русского актера, заставив его не только чувствовать, не только жить минутами вдохновения, но и мыслить.

Мне посчастливилось в моей актерской деятельности не только встретиться с великим актером и режиссером, но — чем я особенно горжусь — мне привелось быть его партнером в спектакле «Горе от ума», в котором Станиславский играл Фамусова, а я — Скалозуба. Произошло это в бывшем Александринском театре 9 апреля 1925 года[[116]](#endnote-113).

Гастролеры тогда у нас были необычным явлением. Их приглашали крайне редко и вовсе не потому, что боялись нарушить ансамблевую стройность наших спектаклей. Скорее, здесь сказывалось предубеждение против «не своих», страх перед проникновением на нашу сцену каких-либо новых веяний. Если, к примеру, Давыдов играл Фамусова и играл бессменно, то не было никакой нужды пробовать в этой роли других исполнителей, рисковать и хоть на шаг отступить от Давыдовских канонов. Случилось, однако, так, что именно незаменимость Давыдова послужила причиной для приглашения «варягов».

В начале 1920‑х годов Владимир Николаевич рассорился с дирекцией и на некоторое время ушел из театра[[117]](#endnote-114). «Горе от ума», которое было в тот период одним из самых репертуарных спектаклей, оказалось обезглавленным. Замены Давыдову внутри театра не нашли. Вопрос осложнялся тем, что надо было {53} найти не просто актера на роль Фамусова, а найти Достойную замену ни больше ни меньше как великому Давыдову.

Результатом долгих размышлений театра по этому поводу явилось решение возобновить «Горе от ума» только в том случае, если дадут согласие сыграть Фамусова с труппой Александринского театра Константин Сергеевич Станиславский или Александр Иванович Южин[[118]](#endnote-115). К радости театра, согласие было получено от обоих мастеров. Таким образом, на афише вначале появилось имя Константина Сергеевича, а позже — Александра Ивановича.

Такое известие труппа приняла с восторгом, но, надо сказать, и с большим волнением. Ведь предстояло встретиться двум абсолютно разным театральным организмам. С одной стороны, Александринский театр, который всегда был коллективом отдельных, подчас великих индивидуальностей, а с другой — Станиславский, который являлся родоначальником нового течения автором системы, организатором и творцом невиданного дотоле ансамбля.

Но надо сказать, что не меньше волновался и сам Константин Сергеевич. Ведь ему предстояло тоже встретиться с укоренившимися традициями, встретиться с актерами, от которых шли истоки его замечательной системы. Недаром на вопрос Екатерины Павловны Корчагиной-Александровской, в чем своеобразие системы, Станиславский ответил: «А что ж объяснять? Вот вы Екатерина Павловна, и есть моя система».

Короче, предстояло внести целый ряд коррективов в уже готовый спектакль, пойти на обоюдные уступки и сделать за несколько репетиций слаженный во всех звеньях спектакль, в котором и труппа александринцев, и необычный гастролер почувствовали бы себя творчески радостно и удобно.

К чести наших актеров надобно сказать, что они отнеслись и к спектаклю, и к Константину Сергеевичу восторженно, внимательно и с большой любовью.

Каждое его слово слушалось с затаенным вниманием. Каждое его желание выполнялось немедленно и безоговорочно. Ведь Константин Сергеевич сам в свое время ставил пьесу[[119]](#endnote-116), знал ее изумительно и ко всему этому любил роль. И надо было видеть, с какой страстностью, с какой огромной отдачей он все делал. Видя его искреннее желание всем помочь и придать спектаклю то социальное значение, которого раньше не было, все мы, в свою очередь, с любовью подчинили себя единой цели: сделать спектакль как можно лучше, как можно интереснее.

Я не могу передать все интересные детали, все гениальные замечания, которые были сделаны Константином Сергеевичем каждому участнику спектакля. Но мне хочется остановиться на организации толпы гостей в сцене бала у Фамусова.

До приезда Станиславского это была хотя и слаженная, но довольно формально действующая театральная массовка[[120]](#endnote-117). И вдруг после трех-четырех занятий со Станиславским возникла уже не толпа, изображающая гостей. У каждого гостя появилось лицо, у каждого гостя было свое отношение к семье Фамусова, свое отношение к Чацкому… За короткий срок Станиславский {54} сумел развить в каждом такую гамму общественных и личных отношений, что мы увидели не просто массовую сцену, а живое лицо целой эпохи.

И наконец, Станиславский — Фамусов, который запомнился мне навсегда. Всем своим барственным обликом, холеными движениями, холеной пластикой, своим ростом и голосом он напоминал о том, что Фамусов еще не расстался со своим прошлым, что весь он плоть от плоти екатерининского века, века блестящих, стремительных возвышений и карьер, ослепительных дворцовых балов и приемов.

Станиславский рисовал портрет фанатически убежденного ретрограда и столь же убежденного крепостника, взгляды которого подсказаны ему его прошлыми связями. Было бы при этом наивно думать, что такой именно Фамусов получился у Станиславского непроизвольно, что великий художник безропотно пошел на поводу у своих внешних данных. Правильнее было бы предположить, что, ориентируясь на свои данные, Константин Сергеевич разработал широко обоснованную и в высшей степени последовательную концепцию образа, которую, с присущим ему пластическим мастерством и точностью, воплотил на сцене.

В разговорах со Скалозубом, при расправе с Петрушкой и Лизой в поведении Фамусова проступала, Помимо раздражения и гнева, еще чуть уловимая барская брезгливость, пренебрежительность некоего высшего существа, вынужденного против воли соприкасаться с существами низшими.

В разговорах со Скалозубом и Чацким его Фамусов ни на минуту не забывал о своих прошлых днях, сами воспоминания возвышали его над собеседниками, отрешали от обстоятельств нынешней измельчавшей, подешевевшей жизни. Надменная неторопливость речи, округлость движений, взгляд, направленный куда-то в сторону от собеседника, — все это было точно рассчитано Станиславским — Фамусовым и непосредственно работало на его замысел.

Особенно ярко играл Константин Сергеевич кусок монолога из второго действия комедии. Рассказывая Скалозубу о московских девицах, которые «словечка в простоте не скажут, все с ужимкой», Фамусов — Станиславский начинал терять самообладание и убыстрял речь, словно торопясь убедить Скалозуба в своей правоте. Но дойдя до слов: «к военным людям так и льнут, а потому что патриотки», Фамусов, необыкновенно довольный остротой, начинал громко хохотать. Смеялся он очень долго и до того заразительно, что вместе с ним не переставали хохотать и зрители. От этого внезапно прерывающего фамусовский монолог смеха неожиданный и новый смысл приобретали заключительные слова грибоедовского героя:

… решительно скажу — едва  
Другая сыщется столица, как Москва.

Умное и многогранное мастерство Станиславского позволяло ему в роли Фамусова с блеском и безукоризненной точностью воплотить на сцене свои актерские намерения.

{55} Встречу с Константином Сергеевичем Станиславским я считаю одним из самых ярких и счастливейших моментов прожитой мною на сцене жизни. Духовно обогатив меня, эта встреча открыла также и мои глаза на многие стороны театрального искусства, которых я раньше не замечал или которые недостаточно понимал.

*1963 г*.

# Тетя Катя[[121]](#endnote-118)

Писать о такой крупной и выдающейся актрисе, какой была Екатерина Павловна Корчагина-Александровская, почетно, но трудно. Трудно потому, что для того, чтобы проанализировать ее многогранное и тонкое искусство, надо быть профессиональным писателем-искусствоведом. Я на такую роль не претендую. Моя задача гораздо скромнее. Но, думаю, в то же время и благодарнее. Я хочу писать о ней как ее собрат по искусству, который с ней проработал в Театре драмы имени Пушкина тридцать шесть лет, и, наконец, что самое главное, как ее партнер, который вместе с ней трудился и страдал в тех тридцати пьесах, в которых мне посчастливилось с ней играть. Вот в этом, конечно, мое счастливое преимущество, так как это дает мне возможность дописать к ее творческому портрету то, что могло укрыться даже от зорких глаз теоретиков театра.

Всем тем, кому дорог по-настоящему театр, известны биографии знаменитых актеров и актрис. Но все же я должен начать с биографии Екатерины Павловны. Ибо ее судьба человеческая во многом оказала влияние на ее судьбу творческую.

«Лес. Проселочная дорога — одна из бесконечных запутанных российских дорог. Комик Счастливцев идет по ней пешком из Вологды в Керчь. По этой же дороге трагик Несчастливцев идет из Керчи в Вологду… Судьба Несчастливцева, его облик как будто списаны Островским с моего отца — известного провинциального актера Павла Александровича Корчагина, выступавшего под псевдонимом Ольгин»[[122]](#endnote-119).

Так начинает Екатерина Павловна Корчагина-Александровская автобиографию в «Страницах жизни».

Родилась она в 1874 году в Костроме. И родилась, что очень важно, в семье актеров Анны Ивановны и Павла Александровича Корчагиных, пользовавшихся известностью на провинциальных сценах старой России. Стало быть, Корчагина-Александровская, что называется, плоть от плоти и кровь от крови родилась актрисой, а ввиду тех специфических условий, в которых принуждены были жить провинциальные актеры, она и росла за кулисами, и росла в обстановке, где все насыщено театром, и в те времена, когда, по меткому выражению профессора К. Н. Державина, «театральный быт русской провинции, {56} отображенный Островским в “Лесе”, “Талантах и поклонниках” и “Без вины виноватых” существовал еще нетронутый и неизменный»[[123]](#endnote-120).

Екатерине Павловне пришлось рано узнать все «прелести», которые в старой России сопутствовали жизни провинциального актера. А жизнь эта была весьма нелегкой. Жизнь на колесах — в лучшем случае, а то и по способу несчастливцевых и аркашек, то есть по шпалам. Так как, для того чтобы существовать, антрепренер каждый сезон принужден был обновлять труппу, приходилось постоянно переезжать из одного города в другой, ютиться в дешевых номерах, часто недоедать, подвергаться жестокой эксплуатации и подчиняться неписаным законам со стороны антрепренеров, из которых большинство смотрело на театр как на коммерческое предприятие.

Кроме того, так называемые контракты заключались обычно только до поста, и такое положение часто ставило актеров, не получивших ангажемента, в положение, которое Островский определил как нельзя метко: «А ведь актеры — народ необеспеченный, где посыпано крупки, там клюют, а где не посыпано, там голодают».

Екатерине Павловне пришлось, испытать все это с самого детства, а преждевременная смерть отца принудила ее сделать профессию актрисы трудом своей жизни уже в очень ранние годы. И труд этот был, да еще для женщины-актрисы, ужасающим, если вспомнить, что за семнадцать лет, которые она отдала провинциальным театрам Вологды, Уфы, Архангельска, Нижнего, Ельца, Костромы и десяткам других городов и городишек, она сыграла свыше четырехсот ролей.

Свыше четырехсот ролей за семнадцать лет! А ведь это выходит без малого почти под тридцать ролей в год. Как это страшно и непостижимей звучит для нас, современных актеров, поставленных в такие комфортабельные условия, когда каждый из нас играет не более трех-четырех ролей в год.

Каким же надо было обладать недюжинным талантом, какою трудоспособностью и чувством контроля над собой, чтобы в этих условиях не растерять себя как художника, не поддаться штампу, не приобрести дурных навыков, сохранить чувство меры, а главное, остаться такой правдивой, такой истинной, такой благородной и теплой, какой донесла себя Екатерина Павловна к моменту своего появления в Петербурге, в театре Веры Федоровны Комиссаржевской[[124]](#endnote-121).

Но — прежде чем коснуться ее творческой деятельности в столице, я должен вернуться снова в провинцию, в город Вологду, который был последним городом на пути ее скитаний по провинциальным театрам вместе со своим мужем В. В. Александровским[[125]](#endnote-122). Да, кстати о муже.

Еще в 1895 году Екатерина Павловна вышла замуж за молодого талантливого актера Александровского. И с тех пор и начала играть под фамилией Корчагина-Александровская. Не могу не удержаться, чтобы не сказать несколько слов о муже. Это был актер могучего таланта. Я его видел в целом ряде ролей, но особенно он восхитил меня в пьесе Леонида Андреева «Дни нашей жизни» в роли поручика Миронова. Пьеса шла в 1909 году в Новом {57} театре в Петербурге, в антрепризе Фальковского. Шла она в поразительном составе: Самойлов, Садовская, Судьбинин. И несмотря на такой блестящий состав, Александровский был в этом спектакле на голову выше всех, и своим поручиком покорил тогда театральный Петербург[[126]](#endnote-123).

Я помню, что из-за него смотрел спектакль трижды. Жаль, что этот интересный актер, которому предстояла такая большая карьера, рано ушел из жизни, будучи уже актером Московского Малого театра.

Так вот, одна знаменательная встреча в Вологде (совсем по Островскому) не только подвела навсегда черту под деятельностью Екатерины Павловны как провинциальной актрисы, но и предопределила ее дальнейший творческий путь, который и привел ее впоследствии к заслуженной славе. Это была встреча со знаменитым русским актером П. Н. Орленевым[[127]](#endnote-124), во время его гастролей в 1903 году.

Орленев опытным глазом сразу увидал в Корчагиной большой талант, которому не место на провинциальной сцене, и не только настоял на ее переезде в Петербург, но вместе с другим замечательным актером К. В. Бравичем[[128]](#endnote-125) дал ей рекомендацию во вновь открывающийся в Петербурге в помещении Пассажа Театр Веры Федоровны Комиссаржевской. Оттуда с 1904 года началось триумфальное шествие Екатерины Павловны по столичным театрам. Нельзя было сделать лучшего начала своей театральной карьеры в Петербурге!

Дело в том, что Вера Федоровна Комиссаржевская, не ужившись с казенной обстановкой Императорской сцены и коммерческим характером частных антреприз, решила организовать свой театр. В основу его было положено прежде всего идейно-творческое и прогрессивное начало. Это был период, когда русская интеллигенция зашла в тупик и такой театр отвечал всем ее исканиям. Театр Комиссаржевской вскоре после открытия сделался любимым театром прогрессивного студенчества и всей городской демократии в широком смысле слова. Репертуар его включал Островского, Горького, Чехова, Гауптмана, а в составе труппы были такие талантливые актеры, как Уралов, Бравич, Слонов[[129]](#endnote-126), Самойлов и, наконец, любимейшая и к тому же одна из передовых русских актрис Вера Федоровна Комиссаржевская.

Попав в этот театр после тяжелых и специфических условий провинциального театра, пройдя сквозь рутину театрального быта, Екатерина Павловна в этой новой для нее творческой атмосфере с радостью отдается работе. За несколько лет пребывания в Театре Комиссаржевской, с 1904 по 1907 годы, она с успехом сыграла двадцать одну роль.

Здесь ее талант развернулся вполне, а привычка всегда себя контролировать, умение отбросить все ненужное и укрепить все то, что дает творческий рост актеру, вскоре убедили ее, что те молодые роли, которые она играла в провинции и продолжала играть в Театре Комиссаржевской, не ее стезя. Она своим исключительным чутьем уловила, что подлинное ее призвание — характерные роли и, главным образом, роли бытового плана. Она почувствовала, что, только переменив амплуа, найдет свое настоящее место в искусстве.

{58} Такой переход из одного амплуа в другое часто имеет у актеров, и особенно у актрис, тяжелый и болезненный характер. Не так просто, видимо, протекал он и у Екатерины Павловны, и, взбудораженная этим, она решила посоветоваться с Бравичем. Бравич поддержал ее.

Уже первые роли, которые Екатерина Павловна сыграла в новой для себя сфере — мать гимназиста в пьесе Е. Чирикова «Иван Мироныч» и Каурова в «Завтраке у предводителя» Тургенева, — показали, что решение было правильным.

Актер Александринского театра А. С. Любош[[130]](#endnote-127), который в 1905 году вместе с Екатериной Павловной работал в Театре Комиссаржевской, рассказывал мне о том, как, сыграв в «Бесприданнице» тетку Карандышева, она, «Катюша — старуха наша», по выражению Любоша, затмила всех. В рецензиях о ней говорили сразу после Комиссаржевской — Ларисы.

Итак, уже в тридцать лет, она стала специализироваться на ролях старух. И более того, переиграв за всю свою жизнь десятки, а то и сотни таких ролей, она, по сути, перевернула в корне само понятие об амплуа «комической старухи» и расширила его настолько, что в итоге сыграла Клару из пьесы Афиногенова «Страх».

Однако Екатерина Павловна испытывала в первые годы в Петербурге чувство творческой неудовлетворенности, которое заставило ее в итоге покинуть горячо любимый ею Театр Комиссаржевской.

Дело было не в самой Екатерине Павловне, на мой взгляд, дело было в общей исторической ситуации, что последовала за революционными событиями 1905 года.

Эта реакция коснулась и театров. И особенно тех из них, которые, как Театр Комиссаржевской, хотели сказать в искусстве новое слово, которые старались внедрить в репертуар передовую драматургию и, в частности, пьесы М. Горького. Эта реакция выразилась в постоянных препонах и рогатках, которые ставила цензура, вызывая в свою очередь демонстрацию протеста произволу царских властей. Зачастую выступления демократически настроенной молодежи происходили прямо на спектаклях, что и привело в конце концов к закрытию театра в Пассаже и переезду в так называемый Театр на Офицерской. И вот этот переезд оказался для Екатерины Павловны в творческом отношении неприемлемым.

Дело в том, что, с приглашением в театр Мейерхольда, репертуар получил новое направление. Это направление уводило театр все дальше и дальше от его первоначальных реалистических традиций, что не соответствовало творческим устремлениям Корчагиной-Александровской, а также Уралова. Да и сама Комиссаржевская вскоре поняла, что с Мейерхольдом ей не по пути.

С тяжелым чувством покидала Екатерина Павловна театр великой Комиссаржевской, о чем сама написала в своих воспоминаниях. Впереди ее ждали новые поиски.

Временно она пришла в Театр Красова на Петроградской стороне[[131]](#endnote-128), затем участвовала в поездке артистов петербургских театров, под руководством {59} Е. П. Карпова. Все это была работа от случая к случаю, но, будучи в поездке, она неожиданно получила телеграмму от А. С. Суворина. Он приглашал перейти ее с начала зимнего сезона в его театр, на положение, как гласила телеграмма, «комической старухи» первого плана. Хотя это не совсем отвечало ее творческим замыслам, но, за неимением ничего другого, она приняла предложение и на этой промежуточной станции в ее театральной карьере задержалась с 1908 по 1915 год.

Театр Суворина официально занимал положение второго по значению драматического театра в столице — после Александринского. Но в смысле своих творческих позиций и идейной направленности он резко отличался и от Театра Комиссаржевской, и, само собой, от Александринского театра. В годы, когда в Суворинском служила Корчагина-Александровская, это было чисто коммерческое предприятие, которое, главным образом, ориентировалось на публику Апраксина рынка. В репертуаре его в этот период преобладали так называемые театральные новинки, лишенные какого бы то ни было идейного и художественного значения. Фактическим хозяином театра был всесильный редактор и издатель самой правой газеты царской России «Новое время» махровый монархист Суворин. Хотя непосредственно художественными делами ведали режиссеры Е. П. Карпов[[132]](#endnote-129) и Г. В. Гловацкий[[133]](#endnote-130). И наряду с золотой посредственностью, бывшей на содержании у администраторов театра, в нем работала и талантливая группа исполнителей, таких, как Михайлов, Баратов, Нерадовский, великолепная комедийная актриса Музиль-Бороздина и очень талантливая, но, к сожалению, размотавшая свой талант на ролях так называемых «роковых женщин» В. А. Миронова. Все же театр Суворина оставался тем специфическим театральным предприятием, где не могло быть места настоящему искусству[[134]](#endnote-131).

Поэтому, конечно, Екатерине Павловне здесь было тяжело. Но — несмотря на ту репертуарную дребедень, которой питался театр, она и здесь умудрялась делать подлинные шедевры, являться украшением каждого спектакля, в связи с чем ее занимали где нужно и где не нужно. За семь лет работы в этом театре она сыграла девяносто четыре роли! Это были разные роли, конечно, но, что любопытно, и публика, и критика ее не выпускали из своего поля зрения. Небезынтересно привести статью, помещенную в газете «День» от 18 декабря 1912 года: «В стенах Малого Суворинского театра каким-то чудом очнулась настоящая художница сцены, чудесная русская актриса, о которой мечтал Несчастливцев, и зрителю, попадающему в суворинское заведение, приходится, как крыловскому “петуху”, навозну кучу разрывая, найти жемчужное зерно — истинный талант, сияющий сквозь плесень окружающей бездарной слякоти. Призванная украшать своим дарованием старую гвардию образцовой сцены (явный намек на Александринский театр. — *Я. М*.), Екатерина Павловна Корчагина-Александровская по нелепой халатности казенных руководителей до сих пор остается в Малом театре и вынуждена облагораживать своим тонким исполнением безвкусную толпу апраксинских драмоделов. И на пошлой сцене артистка сумела сохранить пленительную чистоту сценического вдохновения».

{60} Мне кажется, здесь комментарии излишни. Но, несмотря на такие отзывы прессы, на успех у публики, на настойчивый голос общественности, несмотря на то что Александринский театр потерял в 1915 году одну из величайших комических старух русской сцены Варвару Васильевну Стрельскую, несмотря на то что Корчагина-Александровская была признана единственной и достойной заместительницей Стрельской, дирекция Императорских театров все же относилась к этому весьма равнодушно.

Прошло еще полгода после смерти Стрельской, пока, наконец, директор Императорских театров Теляковский соизволил пригласить для переговоров Екатерину Павловну на: предмет предложения ей службы в Александринском театре. Этот счастливейший день для нашего театра был в 1915 году, а 30 августа 1915 года состоялось первое выступление Екатерины Павловны Корчагиной-Александровской на сцене театра, с которым она навсегда связала всю свою дальнейшую жизнь.

У Теляковского, с его зачастую камергерским образом мыслей, было одно неотъемлемое качество. Он никогда не ориентировался на середняка. Он всемерно старался пополнять труппу высококачественными артистами. Другое дело, он долго раскачивался, или, вернее было бы сказать, присматривался, прежде чем решался пригласить того или иного артиста, но уж если кто пришелся по его директорскому вкусу, приглашал немедленно. Так, на моей памяти, труппа пополнилась такими крупными артистами, как Судьбинин, Горин-Горяинов, Уралов, Мейерхольд, Лаврентьев, Рощина-Инсарова и, наконец, Корчагина-Александровская. И за это его последнее деяние как директора Императорских театров мы должны быть ему особенно благодарна.

К началу 1910‑х годов труппа Александринского театра заметно поредела. Не было уже Далматова, Савиной, Стрельской, Варламова, хотя все же труппа оставалась сильной. И здесь возникла своя проблема. Одно дело быть приглашенной дирекцией театра, а другое дело быть принятой труппой, то есть слиться с ее ансамблем, зазвучать вместе с ним. Это трудно всегда, в любом театре, что уж говорить об Александринском, где все было подчинено системе Императорских театров, где существовала своя закулисная иерархия, когда труппа резко разделялась на звезды и созвездия.

В лице вновь вступившей артистки театр несомненно получил звезду первой величины. Но ведь Екатерина Павловна вошла в театр как заместительница незабвенной Стрельской, кроме того живы еще были две талантливые актрисы на амплуа старух — Шаровьева и Чижевская, которые, хотя с честью и продолжали традиции Стрельской, все же не были удостоены чести занять ее место. На это место оказалась приглашена актриса со стороны. Отсюда особая ответственность, которая легла на вступившую в наш театр Екатерину Павловну, отсюда ряд трудностей, которые не сразу разрешились, пока труппа сама не вручила ей корону Стрельской.

Что же растопило лед, сблизило ее с труппой и завоевало ей признание? Конечно, прежде всего ее выдающийся и своеобразный талант, талант, который, пройдя через четыреста сыгранных ею ролей самого разнообразного {61} характера в провинции, через великолепную школу Театра Комиссаржевской, через пестрый репертуар Суворинского театра, закалился и приобрел тончайшее мастерство. Именно этим мастерством она радовала друзей, ошеломляла соперников и покоряла публику, которая ее обожала и сроднилась с ней настолько, что вскоре уже не могла ее называть иначе как своей «тетей Катей».

В момент вступления Корчагиной-Александровской в Александринский театр ей был только сорок один год. Но за плечами было уже двадцать пять лет плодотворной сценической работы. И великий опыт, обогативший ее палитру самыми тончайшими средствами выразительности, и присущая ей музыкальность речи, острое восприятие и органическое понимание происходящих явлений — все, что делало ее на редкость современной актрисой.

Описать подробно все те девяносто ролей, которые она сыграла в Театре драмы имени Пушкина, нет никакой возможности. Поэтому я, главным образом, хочу сосредоточиться на тех спектаклях, где играл вместе с нею. А это — не много не мало — тридцать пьес. Посему ограничусь разбором лишь самых важных работ.

Первая пьеса, в которой я встретился с ней как партнер, была пьеса Островского «Свои люди — сочтемся!» Постановка — Карпова. Я — Большов, Екатерина Павловна — моя жена по пьесе Аграфена Кондратьевна[[135]](#endnote-132).

Как сейчас помню я первую репетицию. Пришел на нее в бодром и приподнятом настроении. Но когда увидел себя в окружении Корчагиной-Александровской, Домашевой, Шаповаленко, Чижевской, Лешкова, этих подлинных мастеров, уже давно зарекомендовавших себя великолепными исполнителями в пьесах Островского, так тут же подошел к Карпову и попросил освободить меня от роли, мотивируя тем, что я не чувствую себя достаточно зрелым, чтобы играть Большова рядом с такими мастерами. Но не тут-то было!

Е. П. Карпов не признавал застольного периода, и поэтому репетиции начались прямо на сцене, с развода и чтения по ролям. Прошел монолог Липочки в блестящей трактовке Домашевой, которым начинается пьеса. И вслед за этим во втором явлении начала читать свою роль Аграфена Кондратьевна — Корчагина-Александровская. И первые же слова ее роли: «Так, так, бесстыдница. Как будто сердце чувствовало. Ни свет ни заря, не поемши хлеба Божьего, да уж и за пляску сейчас» заставили меня насторожиться. Прежде всего меня в ней поразило, да и поражало всегда, то, что она сразу же начинала репетировать в полный голос, затем музыка ее голоса, музыка подлинного языка Островского, затем потрясающая искренность и правда в интонации. И все так просто, так естественно и так убедительно, что перед вами сразу же возникали и образ, и вся жизнь образа, который Екатерина Павловна наделяла такими изумительными деталями, плела такие кружева, что, прямо скажу, дух захватывало.

И чем дальше она читала, тем все больше нас восхищала и поражала. И чего только не было в наметке будущего образа — и любящая мать, и покорная жена, и трогательная подруга жизни, и растерянная, забитая домостроем {62} женщина, а за всем этим чувствовался потрясающий второй план, в котором она с удивительной ясностью раскрывала всю неприглядную и страшную картину темного царства.

Сознательно ли, нет, но во всем, что она делала, во всех пьесах Островского она умела изобличать играемые ею образы, придавая им социально острое звучание. И стоя рядом с ней на сцене, я всегда думал об одном: только бы ей не помешать, только бы где-нибудь не сфальшивить, но спасибо ей за то, что она умела наполнить всю атмосферу на сцене вокруг себя такой правдой, что это помогало и нам, ее партнерам.

А ее Кукушкина в «Доходном месте»?

Я в этом спектакле на протяжении многих лет играл Юсова. Впрочем, спектаклей было два, две совершенно разные постановки «Доходного места». И вот сначала об этом.

Н. В. Петров, который много поставил пьес с участием Екатерины Павловны и который хорошо изучил ее как актрису, в своих воспоминаниях о ней пишет: «Это была величайшая и своеобразнейшая актриса, но и подход режиссерский к ней нужен был своеобразный».

И вот произошел такой случай. Был в театре период, когда признаком хорошего тона считалось необходимым внести что-то новое в классическую постановку. И вы уже не узнаете ни почерк автора, ни любимого вами актера. И однажды пришел в наш театр такой режиссер, и при этом, надо сказать, хороший режиссер, который вздумал переиначить «Доходное место» по-своему, создать сугубо формалистический спектакль, где действовали не живые лица, а какие-то маски, где были построены страшные лестницы[[136]](#endnote-133). Ну, и так далее в том же духе.

Екатерину Павловну, которая и раньше, еще будучи в Суворинском театре, великолепно играла Кукушкину, режиссер не только заставил ходить по этим переходам, но чуть ли не на каждом шагу предлагал ей вопросы типа: «А откуда сейчас пришла Кукушкина, а что хочет Кукушкина сказать этой фразой, а в каком настроении она начала сегодня свой день?» и т. д. Одним словом, он так ее, извините, затуркал своими вопросами, что она просто бросила играть. Она не могла работать в таких условиях, а врать и фальшивить было не в ее натуре.

Счастье, что спектакль в этом виде на афише не удержался и был скоро снят, причем не дирекцией, а публикой, которая на него просто не ходила.

И вот через несколько лет после «исторической» постановки театр снова вернулся к «Доходному месту»[[137]](#endnote-134). Теперь пьесу ставил Л. С. Вивьен. Он тоже работал по-новому, но это новое было в социальном заострении образов. Вивьен старался вскрыть текст Островского так, как об этом, наверно, мечтал и сам Островский, то есть показать Юсовых, Белогубовых, Вышневских, «волков в овечьей шкуре», такими, какими они были на самом деле. И в этом спектакле Екатерина Павловна показала высший класс исполнения Кукушкиной.

Роль Фелисаты Герасимами была бесспорно одной из лучших в репертуаре {63} тети Кати. Весь неистощимый комедийный и сатирический дар удивительной актрисы, ее умение в каждой фразе найти новый смысл и новое содержание, ее веселая и мудрая наблюдательность воплощались в образе лукавой мещанской «маменьки», пройдохи из пройдох, обманщицы из обманщиц, казалось, только что сошедшей с федотовского полотна. Дробными рассыпчатыми шажками скакала она по своей гостиной и, светясь от удовольствия, рассаживалась на своем непритязательном гарнитурном диванчике. «Как себя не похвалить, — говорила она елейным, будто смазанным маслом голосом, — у меня чистота, у меня порядок, у меня все в струне!» При этом она поглаживала диванную резьбу и заодно проверяла, достаточно ли прочны подлокотники, нет ли пятен на обивке.

Нечаянно ее взгляд падал под диван. Заметив пустячную соринку, она сразу же сбрасывала с себя свое благолепие и начинала кричать на горничную базарным, хриплым, злым голосом. А как блистательно она вела сцену, когда Жадов просит у нее благословения на брак с Полиной. Нельзя было без восхищения смотреть в это время на ее комическое лицемерие, когда она пыталась предстать в глазах окружающих глубоко опечаленной матерью. Оставаясь почти незамеченной, Корчагина-Александровская разыгрывала в этот момент блистательную пантомиму: заглатывала отсутствующие слезы, стыдливо сморкалась, вздрагивала, морщилась — одним словом, ее героиня являла собой зрелище самое жалкое. В довершение всего она повисала на шее у Жадова и Полины, а заодно и на шее при сем присутствующего Юсова. И мне, Юсову, приходилось самому всхлипывать со словами: «вы — истинная мать, Фелисата Герасимовна». У меня нет слов, чтобы описать во время этой сцены реакцию зрительного зала.

А вот и еще один шедевр Екатерины Павловны из ее разнообразной серии образов в драматургии Островского — Улита в «Лесе».

Роль Несчастливцева в «Лесе» прошла, начиная с 1918 года, через всю мою театральную жизнь, и поэтому мне довелось играть со многими актрисами и видеть хороших Улит. Но Улита Корчагиной-Александровской занимает особое место. Как правило, все те хорошие актрисы, с которыми я играл, одни более, другие менее, но все довольно формально подходили к роли, используя максимально благодарный и самоигральный актерский материал, из которого состоит роль Улиты. Все это были актрисы на амплуа комических старух, они честно делали свое дело и, утверждая свое амплуа, заставляли публику смеяться над этой, казавшейся им только глупой, смешной старушонкой.

Но Корчагиной-Александровской этого было мало. Ее пытливый и зоркий глаз и чутье большого художника умели извлечь из любого материала так много выразительных штрихов и деталей, что это сразу определяло характеристику образа. Играя Улиту, она видела в ней не только смешную, жалкую, пресмыкающуюся, льстивую и ползающую перед барыней «тварь», как она сама про себя говорит, но умела показать в Улите еще и глубоко несчастного, лишенного прав человека, который искалечен своим подневольным положением раба.

{64} Что бы ни играла Корчагина-Александровская, она всегда поражала тем, что умела в любой роли уловить и стиль автора, и жанр произведения, и его смысловую направленность. Поэтому Островский у нее был всегда подлинным Островским, Тургенев был настоящим Тургеневым и т. д. Кстати, я ее видел в двух тургеневских пьесах, в «Завтраке у предводителя», где она играла вдову Каурову, и в «Дворянском гнезде», где она исполняла роль старой тетки Калитиных Марфы Тимофеевны Пестовой. Две эти роли, в сущности, если идти от амплуа актера, находились на разных полюсах. Одна была абсолютно комическая, другая же — не только драматическая, но может быть причислена к разряду трагических ролей. Но ее артистический аппарат был настолько тренирован, что позволял ей с блеском играть ту и другую роли. Здесь, конечно, сказались годы ее провинциальной работы, когда ей приходилось играть сегодня комедию, завтра — водевиль, а послезавтра — драму. Я не могу отказать себе в удовольствии рассказать, как играла Екатерина Павловна две эти роли.

Спектакль «Завтрак у предводителя» в Александринском театре был старый спектакль, а за смертью Стрельской, замечательно игравшей в нем Каурову, временно с репертуара был снят, так как Стрельскую до прихода Корчагиной-Александровской заменить не мог никто. Этот спектакль вообще запомнился мне надолго по его блестящему исполнению и по редкому ансамблю, который в нем подобрался. В нем играли: Предводитель — Горин-Горяинов, Алупкин — Уралов, Судья — Петровский, Беспандин — Лерский[[138]](#endnote-135). И вот в такой готовый спектакль вошла Корчагина-Александровская. И хотя роль Кауровой она играла еще в бытность свою у Комиссаржевской, все же войти в спектакль мастеров — нелегкая задача. Екатерина Павловна, скажу сразу, справилась с ней блестяще.

Сценический дуэт Корчагиной-Александровской и ее достойного партнера, каким был И. В. Лерский, с неистощимым юмором изображавших несговорчивых брата и сестрицу, был в полном смысле слова концертным номером. Необыкновенное комическое своеобразие дуэта заключалось в том, что Корчагинская — Каурова старалась выглядеть существом столь забитым и несчастным, что поверить во «всамделишность» ее тупого упрямства было на первых порах прямо-таки немыслимо. Что же касается Лерского, то он играл человека с виду необыкновенно сговорчивого, уступчивого, готового душу положить за справедливость и меньше всего помышляющего о собственной выгоде. Казалось, между двумя такими людьми разногласия быть не может. Между тем разногласия обнаруживались, да еще такие, что в предводительском доме поднимался дым коромыслом. Каурова — Корчагина вела себя так, словно брат ее держит над ней острый нож и готов в любую минуту зарезать ее, бедную. На сцене мгновенно исчезала запуганная и разнесчастная старушонка — она взвизгивала и вскрикивала с такой силой, что даже весьма массивный Алупкин — Уралов каждый раз вздрагивал. Конфликт между братом и сестрой, которым никак было не поделить наследства, разгорался все с большей силой. Дело доходило до того, что Каурова и Беспандин буквально как {65} разъярившиеся петухи налетали друг на друга и окружающим приходилось общими силами разнимать их. Удивительно легко подхватывала Корчагина обычные для Лерского импровизации и в свою очередь от спектакля к спектаклю развивала их и доводила до совершенства. Притом, что было самым замечательным: в такой благодарной роли как Каурова, где другой актер применил бы всякие трюки и кунштюки, она шла очень сложным творческим путем, всегда усложняя и углубляя образ.

И вот рядом — Марфа Тимофеевна из «Дворянского гнезда»[[139]](#endnote-136). Трудно забыть этот замечательный спектакль, прекрасную работу всего коллектива. В нем очень хорошо себя проявил совсем еще тогда молодой режиссер А. А. Музиль[[140]](#endnote-137), великолепные декорации принадлежали художнику В. В. Дмитриеву[[141]](#endnote-138), играли в нем такие мастера, как Скоробогатов — Лем, Симонов — Лаврецкий, Студенцов — Паншин[[142]](#endnote-139), Мичурина-Самойлова — Калитина, Рашевская — Лиза[[143]](#endnote-140), Корвин-Круковский — Гедеоновский. Всю атмосферу спектакля пронизывала особая тургеневская романтика. Во всем чувствовалась эпоха, строго выдержанный стиль — одним словом во всем от начала до конца здесь чувствовалось дыхание большого искусства. Но самым большим достижением спектакля явилась Марфа Тимофеевна в исполнении Екатерины Павловны.

Достаточно ей было только выйти на сцену в своем белом одеянии, с белым крахмальным чепцом на голове, от которого спускались сверкающие белизной наплоенные ленты, как зал невольно разражался бурными аплодисментами. Совсем маленькая, она сразу же оказывалась почему-то выше и значительнее всех. Она подкупала зрительный зал своей необыкновенной простотой, всеобъемлющей теплотой и в то же время впечатляющей значительностью. Она, как сказано про нее у Тургенева, была и гневной, и подчас чудаковатой, но до того естественной, что, смотря на нее, я забывал о сцене и кулисах.

А как замечательно она вела диалог с Симоновым — Лаврецким, показывая ее особое отношение и любовь к нему. До сих пор я слышу ее короткое восклицание — «Федя!», в котором так ярко была выражена эта любовь! А разговор с Лаврецким, где она ловила каждую его улыбку, каждую его интонацию, в которых угадывала и отмечала для себя все его душевные повороты! А рядом с этим — полный ненависти и в то же время буквально кружевной диалог с Паншиным, в котором она так искусно и тонко подчеркивала свое презрительное отношение к этому пустому и ничтожному болтуну! Наконец, невозможно вспомнить без слез ее любовь, трогательное и такое теплое отношение к Лизе. А самый ее разговор с Лизой после свидания с Лаврецким. Она входила в комнату, полная гнева и нетерпения, скорее побеседовать с Лизой. Но от душившего ее негодования и волнения у нее перехватывало дыхание, дрожали руки, и только после двух-трех глотков воды она в состоянии была начать этот разговор. И в этом изумительном по силе и мастерству диалоге, когда нарастающий в ней гнев сменялся тревожным вопросом: «Да любишь его, что ли?», а Лиза после напряженной паузы отвечала: «Люблю», надо было видеть лицо Корчагиной, надо было видеть, как менялось все ее существо, {66} надо было видеть, как она, только что пылавшая гневом, вся проникалась пониманием этой любви и как мягко и нежно гладила голову Лизы, упавшей перед ней на колени. А потом уже сквозь слезы, по слову выдавливала из себя: «Ну‑ну, помечтай» — и тихо покидала сцену.

А финал спектакля, где она достигала подлинного трагизма, когда уже понимала, что спасения нет, что Лиза окончательно уходит в монастырь! Потеряв надежду чем-нибудь изменить твердое решение Лизы, ослабев, как подкошенная, падала она у ее ног со словами: «Лизочка, опомнись!» Этого не забыть никогда.

Я, помню, смотрел этот спектакль и плакал. Плакал и мой сосед, плакала навзрыд сидящая впереди дама. И невольно вспомнились мне в этот момент слова Несчастливцева из «Леса», который, обращаясь к Аркашке, говорит: «Да, понимаешь ли ты, Аркашка, что такое драматическая актриса?» И захотелось мне вместо Аркашки ответить уважаемому романтику Геннадию Демьянычу: «Да, Геннадий Демьяныч, понимаю, что такое настоящая драматическая актриса, когда вижу Корчагину-Александровскую на сцене».

Революция помогла Корчагиной-Александровской показать себя на сцене в новом качестве.

Придя на сцену тернистыми путями провинциальной актрисы и будучи яркой представительницей русского провинциального актерства, этого своеобразного отряда русского пролетариата, она с самого начала революции оказалась в рядах тех деятелей театра, которые без обиняков заявили о своей готовности работать для народа и вместе с народом. Еще будучи в Театре Комиссаржевской, она оказывается в числе тех работников искусства, которые в феврале 1905 года в открытом письме, помещенном в газете «Слово», смело изобличали полицейский режим угнетения русского театрального искусства в царской России[[144]](#endnote-141). В этом письме выдвигались смелые требования дать возможность театру работать для народа во имя подлинных интересов народной культуры и свободного развития русской сцены. Вот почему она с такой радостью встретила и приняла революцию и примкнула к той части труппы Александринского театра, которая с энтузиазмом включилась в строительство молодой советской республики. Революция отвечала ее чаяниям. Революция ее, истинную артистку-демократку, вдохновила на новые творческие замыслы. Благодаря революции и появившемуся новому советскому репертуару она вскоре показала еще невиданные грани своего могучего таланта и создала в советском репертуаре вдохновенные сценические образы, которые явились для нее ролями этапными и дали нам возможность любоваться ею не только как комедийной актрисой, но и актрисой драматической в широком смысле.

Первой такой ролью, значительно расширившей ее возможности, явилась сыгранная в 1926 году в спектакле «Пугачевщина» Тренева маленькая эпизодическая роль старухи-матери. В этой, казалось бы небольшой, работе, в которой почти и слов-то не было, Корчагина своим трагедийным исполнением умудрялась буквально потрясти весь зрительный зал. Мать идет по берегу и провожает баржу, плывущую по реке. На барже установлены виселицы, и на {67} одной из них повешен ее сын. Режиссеры-постановщики, а их было трое — Вивьен, Петров и Хохлов, решали сцену так: как будто река текла в зрительном зале, и мать, провожающая сына, проходила через всю сцену, глядя в зрительный зал. И вот, как сейчас вижу, из глубины сцены появлялась одетая вся в черное, повязанная каким-то рваным платком старуха-мать Корчагина-Александровская, и зал буквально замирал. Во всей ее фигуре было столько страдания и горя, столько тяжести она несла на своих согбенных плечах, что, естественно, дойдя до пенька, она, как подкошенная, на него опускалась. И говорила при этом только одну фразу: «Сыночка провожаю». Но были важны в этот момент не слова, так как публика не могла оторваться от ее глаз, которые в свою очередь устремлялись на реку, где плыла предполагаемая на плоту виселица. И чего только не было в этих замечательных, выразительных глазах артистки! Тут было и неутешное горе, и отчаяние, и ужас перед совершившимся разбоем, и материнское чувство к сыну, и ненависть к палачам. И завершала она весь этот проход каким-то бормотанием человека, который уже все потерял, которому уже ничего в жизни не осталось: «Третий день иду. Отстала было, да спасибо, в заводи задержались, а с ночи опять поплыли. Идти уж моченьки нет». Вот и вся роль. А Корчагина умудрялась в ней показать чудо актерского мастерства, и при этом чудо это оказывалось еще более грандиозным, если вспомнить, что три четверти своей актерской жизни она играла комические роли. И вдруг… Н. В. Петров сказал после спектакля, что «в этот день родилась новая трагическая актриса, актриса огромнейшего творческого диапазона».

В 1935 году в репертуаре театра появилась пьеса Корнейчука «Платон Кречет». Екатерине Павловне поручили роль санитарки Христины Архиповны. Ударным местом роли был монолог, который Корчагина исполняла со всем присущим ей богатством интонаций, со всем богатством музыкально-языковых модуляций. Но дело, конечно, было не в монологе, а в той сверхзадаче, которую ставила себе актриса, что и придавало такое выразительное звучание монологу. Для большего понимания я должен рассказать о ситуации самой сцены.

Только что началась операция, исход ее неизвестен. С напряженным волнением ждут результатов, от которых зависит жизнь или смерть близкого человека. На сцене — пауза томительного ожидания. И тогда, желая чем-то облегчить тяжесть горестных минут, Корчагина-санитарка начинала свой рассказ. О том, как, за отсутствием в больнице медицины, которая «сбежала», она, неопытная санитарка, сделала операцию и тем спасла жизнь раненому комиссару. Комиссар поправился, и перед уходом весь отряд выстроился и командир зычно крикнул: «Эскадрон, смирно! На Христину Архиповну, равняйсь!» А за спасение комиссара вручили ей на прощание красную звездочку, которую командир снял с бескозырки. Заканчивался этот монолог словами: «И сейчас лежит у меня дома та звездочка, ведь железная она, но дорога мне, так как такой случай в нашей медицинской службе забыть невозможно». И крупные слезы скользили по ее щекам. Корчагина вела свой рассказ так, что {68} вы видели и маленькую больницу в Попелюхе, и комиссара, и ее с операционным ножом, которым она не умела пользоваться, и ее затруднительное положение от незнания латинского языка, на котором были обозначены нужные ей лекарства, и ее, принимающую от комиссара звездочку, и трогательные, благодарные слезы.

Тишина в зрительном зале во время монолога была такая, что казалось будто зал пустой. Но зато финал тонул в бурной овации, так что с трудом можно было продолжать спектакль.

Причем монолог, благодаря такту, таланту и тонкости актрисы, вовсе не звучал как вставной номер, а органически вытекал из предшествующего действия. Но самое важное, что Корчагина-Александровская сумела в одной сцене создать и показать зрителю образ простой русской женщины-патриотки, во имя долга способной творить чудеса.

В своем небольшом очерке, посвященном Екатерине Павловне, автор пьесы «Страх» А. Н. Афиногенов писал: «К числу самых дорогих для меня сценических образов, созданных актерами, игравшими в моих пьесах, принадлежит образ старой большевички Клары в исполнении Корчагиной-Александровской».

Да, эта роль действительно была вершиной творческой жизни Екатерины Павловны. Но успех ей дался не легко. Пожалуй, ни на одну роль (а я был свидетелем) Екатерина Павловна не затратила столько труда и никогда не претерпевала столько творческих мук и сомнений, как в работе над образом Клары.

Надо сказать, что пьеса «Страх» вызвала в актерской среде небывалый интерес. Во-первых, пьеса о современности, во-вторых, с необыкновенным сюжетом, пьеса-диспут между профессором Бородиным и старой большевичкой. «Мы живем в эпоху великого страха. Страх ходит за человеком, человек становится недоверчивым, подозрительным, замкнутым, беспринципным…» — говорит профессор. Бородинскому страху Клара противопоставляет бесстрашие людей, отдавших жизнь в борьбе за светлое будущее трудового народа. Причем надо честно сказать, что вся линия Бородина и самый монолог его написаны автором сильнее, чем образ Клары.

Перед театром встала трудная задача: кому поручить роль Клары, какая актриса окажется способной перекрыть и разбить выступление Бородина. Ведь только при таких условиях это было бы победой и театра, и спектакля.

Многие видели в образе старой большевички Мичурину-Самойлову, о чем и говорили режиссеру спектакля Н. В. Петрову.

Но, к чести Петрова, он любил всегда смелое и неожиданное распределение ролей. В образе Клары он видел исключительно Корчагину-Александровскую, помня ее исполнение роли матери в спектакле «Пугачевщина».

Театр, надо сказать, без особого доверия отнесся к решению режиссера, считая Екатерину Павловну по преимуществу все же актрисой комедийной. И Корчагина-Александровская волновалась больше других. Как сейчас помню состоявшееся в фойе бельэтажа первое собрание участников спектакля вместе с автором пьесы Афиногеновым, Петровым и художником спектакля {69} Н. П. Акимовым[[145]](#endnote-142). Помню и Екатерину Павловну в тот момент. Всегда жизнерадостная, веселая, уже с первой репетиции интуитивно ощущающая будущий образ, она здесь, на первой читке, сама предстала всем нам в новом обличье. Не просто взволнованная, а, я сказал бы, по-ученически робкая, без улыбки на лице и очень сосредоточенная, она всем старалась доказать, что этой роли не сыграет, хотя она ее волновала, увлекала, как подлинного творца.

Будучи вторым исполнителем роли профессора Бородина и играя ее в очередь с первым — прекрасным исполнителем Илларионом Николаевичем Певцовым[[146]](#endnote-143), я бывал на всех репетициях «Страха». Все мы терзались творческими муками, столкнувшись с новыми для нас образами, но Екатерина Павловна была на этих репетициях самой большой мученицей. Казалось, что она не доверяла самой себе. Эти мучения продолжались и дома, и в театре.

Ее дочь, тоже наша актриса, Екатерина Владимировна Александровская[[147]](#endnote-144)рассказывала; «За всю полувековую сценическую жизнь ни одна роль не волновала мать так, как эта. Никогда, ни до, ни после этого, никто из нас не видел ее плачущей из-за роли».

Я тоже часто видел, как она плакала на репетициях, при том, что иногда она всех потрясала своей игрой. Она работала с невероятной самоотдачей. Встречалась с политкаторжанами, беседовала со старыми рабочими, ходила по жизни, вбирая в себя все, что казалось ей нужным, чтобы показать свою Клару как можно жизненнее, как можно правдивее. Я не хочу повторяться, ибо во всех воспоминаниях, особенно у постановщика спектакля Н. В. Петрова, подробно и обстоятельно описана работа Екатерины Павловны. Поэтому ограничусь только одним моментом.

На одной из последних и ответственных репетиций, как известно, Корчагина в сцене диспута так растерялась, что нужного эффекта не получилось. И, как образно заметил режиссер, пьеса и спектакль «перекувырнулись», а персонажи как бы поменялись местами, и монолог профессора Бородина прозвучал более убедительно. Это немедленно дошло до Сергея Мироновича Кирова[[148]](#endnote-145), который очень интересовался спектаклем, и пьесу должны были снять. Но Петрову удалось уговорить Сергея Мироновича дать разрешение как пробу на открытую генеральную репетицию. И Киров разрешил. Причем приехал и сам.

И вот сцена диспута. Напряжение зрительного зала достигло необычайного накала. Прошел в напряженной тишине монолог Бородина в исполнении Певцова. И вот спокойно, с каким-то необыкновенно одухотворенным выражением лица, с горящими глазами, поднялась на кафедру Екатерина Павловна. Первые же звуки ее по-особому звучавшего в тот день голоса, первые же взволнованные интонации подкупили и захватили весь зрительный зал настолько, что еще до конца монолога весь зал был на ее стороне. Но когда она дошла до того места, где предъявляет счет палачам, когда дрожащими руками вынула из кармана бумагу и тщательно разгладила ее со словами: «Вот он!» — зал замер, зал не дышал. А Корчагина, все больше овладевая зрителями и буквально гипнотизируя их, продолжала: «В 1907 году у меня повесили сына. {70} Через двадцать лет в музее революции я нашла счет палача. С тех пор, когда временами заноют старые кости, перечитываю я этот счет и новые силы приливают ко мне».

Все это она говорила так убедительно, так замечательно, что вы нигде не видели актрисы: это был живой человек, сама жизнь, это была мать, в голосе которой звучали боль и гнев страстной революционерки, гнев, который разделял с ней весь зрительный зал.

Велик вклад Екатерины Павловны в сокровищницу русского и советского искусства. Она была не только художником, но и гражданином своей страны. И когда началась Великая Отечественная война, она внесла и свою лепту во всенародное дело обороны родины. Несмотря на то что здоровье ее было уже надорвано, она, не обращая на себя внимания, с первых же дней войны, еще будучи в Ленинграде, считала своим повседневным долгом посещать палаты, где подолгу беседовала с ранеными, выступала в концертах. В Новосибирске, куда эвакуировался театр, она дневала и ночевала в военных госпиталях, в общежитиях военных заводов, в пионерских лагерях, школах, где ее всегда ждали с нетерпением, а узнав, полюбили и ее, и ее замечательное искусство.

Она ушла от нас, оставшись в памяти как подлинно народная артистка, любовно прозванная народом «тетя Катя», и место, которое она занимала, вакантно и по сей день.

*12 сентября 1964 года*.

*Комарово*

# Народный артист Б. А. Горин-Горяинов[[149]](#endnote-146)

Пожалуй, нет профессии, которая была бы так заманчива, как профессия актера. Это и понятно. Успех, аплодисменты, популярность и слава — все тянет на огонек рампы.

Но немногим удается осуществить свои мечты — стать подлинным художником, достойным служителем Мельпомены.

В большинстве случаев мечты так и остаются мечтами. И горе тому, кто, не имея никаких данных, все же решается идти на сцену. Отравленный сценой (а яд этот чрезвычайно опасен) он окажется в полном смысле слова мучеником.

Уязвленное самолюбие, бессильная зависть к чужим успехам сделают его существование жалким. Никем не признанный, такой человек, даже бросив актерскую карьеру, сохранит убеждение, что он талантлив, но что его никто не понял.

Подобные трагедии часто бывают в семьях актеров, музыкантов, художников, причем обычно виноваты в этом сами талантливые родители, которые собственных, явно не одаренных детей заставляют избирать актерскую профессию. Часто это происходит и вследствие того, что такие дети сами хотят {71} быть актерами: находясь постоянно в атмосфере театра, они невольно увлекаются сценой. Ведь в семьях актеров все живут театром и все подчинено театру. По меткому выражению театрального критика М. О. Янковского, «подобного “деспотизма профессии” не знают никакие другие специальности»[[150]](#endnote-147).

Однако, если подобного рода увлечение театром попадает на хорошую почву и молодой член семьи имеет талант, такое совпадение может дать блестящие результаты.

Так произошло с Борисом Горяиновым, впоследствии талантливым артистом Борисом Анатольевичем Горин-Горяиновым. Недаром Савина на своем портрете, подаренном ему после совместных гастролей, сделала надпись: «Рада случаю опровергнуть сказочку, что у талантливых отцов дети бездарны»[[151]](#endnote-148).

Борис Анатольевич Горин-Горяинов родился в ноябре 1883 года в Петербурге. Его отцом был талантливый и известный в свое время артист Александринского театра Анатолий Михайлович Горяинов[[152]](#endnote-149). Первое время Анатолий Михайлович выступал на сцене под фамилией Горин. Отсюда и образовалась фамилия нашего Бориса Анатольевича. «Дед мой, — писал в своих воспоминаниях сам Борис Анатольевич, — был большим театралом и эту любовь к сцене передал своему младшему сыну Анатолию, отцу моему, и мне»[[153]](#endnote-150). Как видим, без преувеличения — и любовь и увлечение театром Борис Анатольевич впитал с молоком матери. Еще в детстве он ни о чем другом, как о театре, не мечтал.

Отец Бориса Анатольевича недолго задержался на сцене Александринского театра, где, видимо, ему не давали хода. Вся его дальнейшая деятельность актера, режиссера и уполномоченного всяких актерских товариществ протекала главным образом в крупных провинциальных городах. Будущему нашему артисту Борису Анатольевичу Горин-Горяинову приходилось в этих скитаниях следовать за отцом.

Первые школьные годы застали его в Саратове, где отец был уполномоченным товарищества. Там же на любительской сцене саратовской гимназии началась его актерская деятельность. Позднее он выступал в ролях детей на профессиональных подмостках Астраханского театра. Скитаясь по провинции, семья Горяиновых сохранила тягу к родному Петербургу. Начав обучение в первом классе саратовской гимназии и пройдя через гимназии других городов, Горин-Горяинов в восьмом классе уже учился в одной из петербургских гимназий[[154]](#endnote-151).

Увлечение театром не заглохло в нем. Еще будучи гимназистом восьмого класса, он умудрился управлять летним театральным предприятием в Гатчине. Поступив на юридический факультет, он участвовал в спектаклях различных клубов. В частности играл в популярном в то время Немецком клубе и в Василеостровском театре[[155]](#endnote-152), где обычно пробовали свои силы молодые талантливые актеры.

Василеостровский театр находился в гуще рабочего квартала. Благодаря культурной деятельности режиссера этого театра Н. А. Попова[[156]](#endnote-153), который старался внедрять в репертуар пьесы мировой и отечественной классики, театр {72} стал питомником, где молодые, начинающие свой сценический путь актеры имели возможность пробовать силы в хороших пьесах и в случае удачи могли перейти в крупные театры столицы и провинции.

Надо заметить, что Борис Анатольевич так же, как и его отец, не получивший специального театрального образования, был рад любым театральным подмосткам, на которых он мог бы испробовать свои силы.

Важно другое. По настоянию отца, который без конца твердил ему, что «актер без образования все равно что скрипка без струн», Горин-Горяинов окончил юридический факультет Петербургского университета.

За клубами и Василеостровским театром следовали тысячеверстные маршруты по уездным и губернским городам великой матушки России.

Горин-Горяинов играл в таких знаменитых театральных городах, как Харьков, Киев, Одесса, и в затрапезных провинциальных местечках вроде Ахтырок, Чугуевых, Бендер.

В труппе известной артистки Л. Б. Яворской[[157]](#endnote-154) Б. А. Горин-Горяинов ездил в заграничную поездку, несколько сезонов играл у Корша[[158]](#endnote-155). Множество театров, в которых он служил, и бесконечное количество ролей, которые он сыграл, были для него театральной школой и театральным университетом.

Сочетание в одном лице большого таланта, образованности и огромной сценической практики сделало из Горин-Горяинова оригинального и сильного актера, обладавшего незаурядным культурным кругозором, что было в те времена большой редкостью.

Он был уже известным актером, когда получил в 1911 году приглашение в Александринский театр.

В том же 1911 году в Александринский театр был принят и я. Таким образом, вся дальнейшая сценическая деятельность Бориса Анатольевича в Александринском театре с момента его поступления и до самой смерти протекала на моих глазах. Я был не только сторонним свидетелем, но и самым активным участником этой деятельности. Мне пришлось быть его ближайшим партнером в таких спектаклях, {73} как «Женитьба Фигаро» (Горин — Фигаро, я — Базиль), «Свадьба Кречинского» (я — Кречинский, Горин — Расплюев), «Лес» (Горин — Аркашка, я — Несчастливцев), «Смерть Тарелкина» (Горин — Тарелкин, я — Варравин), «Бойцы» (Горин — Ленчицкий-отец, я — Ленчицкий-сын) и многих других.

Особое положение, которое занимали Императорские театры — Александринский в Петербурге и Малый в Москве — и те служебные преимущества, которые были им присвоены как учреждениям, находящимся в ведомстве министерства Двора, затрудняли поступление в них актеров со стороны. В то же время в них существовала, правда неофициально, но существовала, как в чиновничьих и придворных театрах, своеобразная иерархическая лестница, отчего возникала особая атмосфера: в них очень трудно было ужиться. Новичка встречали далеко не с распростертыми объятиями. Причем, как правило, это не относилось к головке труппы — Давыдову, Варламову, Савиной, Далматову: они оказывали вновь пришедшему самое любезное и искреннее внимание.

Но так называемые середняки труппы проявляли к новичкам просто враждебное отношение. Велись демонстративные разговоры о том, что мол, актеры, пришедшие со стороны и не связанные со школой Александринского театра, никогда у нас не проходят. При этом упоминался какой-то неведомый самим актерам «стиль» театра и пресловутые «традиции». Вообще словом «традиция» пользовались тогда кстати и некстати. Все это я пишу для того, чтобы пояснить, как трудно было актеру, пришедшему со стороны. Но, конечно, главная трудность заключалась в том, чтобы войти в труппу, блещущую подлинно талантливыми, а подчас и гениальными актерами, слиться с ними и заслужить их признание. Преодолеть эти трудности удавалось немногим.

Борис Анатольевич был приглашен в Александринский театр по рекомендации всесильной Марии Гавриловны Савиной. Она представила его как талантливого и яркого исполнителя на роль Хлестакова. Ввиду того что знаменитый исполнитель этой роли Аполлонский[[159]](#endnote-156) старел, театр очень нуждался в замене. И все же Горин-Горяинову пришлось немало претерпеть, прежде чем он добился настоящего успеха. Он играл Хлестакова в спектакле, где его партнерами были Варламов, Давыдов, Савина[[160]](#endnote-157).

Если прибавить еще все разговоры о «традициях», воспоминания о всех Хлестаковых, бывших когда-либо на Александринской сцене, начиная чуть ли не с самого Дюра[[161]](#endnote-158), предлагаемые готовые рецепты, по которым надо будто бы играть Хлестакова, то можно себе представить те трудности, с которыми встретился Горин-Горяинов при работе над ролью.

Ведь он был актером, пришедшим со стороны, который должен был доказать, что он имеет право принять эту эстафету от своих предшественников и создать своего, нового Хлестакова, который отвечал бы всем правилам актерского мастерства и соответствовал бы безукоризненной партитуре Гоголя. В выигрышной, но трудной роли Хлестакова я видел много хороших актеров. На протяжении своей собственной творческой деятельности в разные периоды играл в «Ревизоре» сначала жандарма, потом судью и, наконец, городничего. {74} Мне пришлось встречаться на сцене с такими Хлестаковыми, как Вивьен, Михаил Чехов. Я видел в этой роли Эраста Гарина, Бабочкина, Смолима и, наконец, в самое последнее время молодого, только что начинающего карьеру, талантливого актера нашего театра Горбачева[[162]](#endnote-159). У каждого из них было что-то свое, каждый по-своему был интересен. У каждого из них наряду с достоинствами имелись и недостатки: у кого больше, у кого меньше. И только, пожалуй, один Горин-Горяинов удовлетворял меня абсолютно. В нем было, как говорится, все и все без прикрас. Его Хлестаков воспринимался и как фитюлька, и как тряпка, и как петербургский хлыщ, которого городничий мог принять за важного человека. Это был именно тот Хлестаков, который внушил городничему опасение, что может «разнести по всему свету историю». Это был человек без руля и без ветрил, меняющий в зависимости от обстоятельств характер своего поведения и даже собственный характер. Основное, что играл в Хлестакове Горин-Горяинов, — это обезличенность, отсутствие личной определенности. Но самое замечательное, что это отсутствие становилось у него самой яркой чертой личности. Хлестаков принадлежал к вершине творчества актера и мог служить мерилом его огромного дарования, мастерства и трудолюбия.

Интересно и другое.

Роль Хлестакова многократно исполнялась им в провинции. Но попав в Александринский театр, эту подлинную академию сценического искусства, Горин-Горяинов понял, что надо спрятать в карман свою провинциальную известность и актерское самолюбие и многому поучиться у таких академиков от искусства, как Давыдов, Варламов, Савина, Мичурина, Далматов и другие.

И Горин-Горяинов охотно прислушивался к их советам.

Савина принимала особое участие в молодом актере. Ведь Горин был ее протеже и в случае неудачи это могло скомпрометировать ее рекомендацию.

Марья Гавриловна особенно настаивала на верности Хлестакова — Горина гоголевскому пониманию этого характера.

«Видя такое доброжелательное отношение ко мне Савиной, — рассказывал актер о своем дебюте, — большое внимание ко мне проявляли и все остальные корифеи, в особенности Давыдов». Рассказ Горина о Давыдове интересен во многих отношениях.

Несмотря на консерватизм Императорской сцены, он характеризует Давыдова как актера передового, мыслящего, и притом мыслящего вполне диалектически. «Прочитав, — рассказывает Горин-Горяинов, — мне целую лекцию о том, как играли Хлестакова предшественники и как надо играть сейчас, он добавил: “Время, батенька, другое время. Что было хорошо двадцать лет назад, то никуда не годится нынче. Люди и понятия движутся вперед. Каждая пьеса и каждая роль толкуются в условиях своего времени. Одно только обязательно во все времена: простота и искренность. Без них никогда не двинешься вперед. В этом отношении я старовер, по Щепкину еще живу”»[[163]](#endnote-160).

Я думаю, что такие староверы очень бы пригодились нам и сегодня. Прав старик Давыдов. Без движения вперед не может быть подлинного искусства. {75} Искусство, оторванное от жизни, — искусство мертворожденное. Успех в роли Хлестакова и последовавший за этим ряд удач помогли Горин-Горяинову вскоре занять в труппе видное положение и стать одним из любимейших актеров петербургской публики. Сыграв в провинции сотни разнообразных ролей и будучи убежден в том, что хороший актер должен уметь играть все, он принес в Александринский театр, помимо таланта, огромный опыт, блестящую актерскую технику и главное, что и составляло особенность его творческого почерка, своеобразие сценической манеры, которая делала его непохожим ни на кого. У него были особенные, гаринские, интонации. Он обладал тончайшим внутренним юмором, которым привлекал и покорял зрителя. Он был исключительным мастером диалога, а интонация его всегда отличалась ясностью и выразительностью.

Будучи актером образованным и умным, он всегда тонко разбирался в актерском материале и удивительно умел сохранить в играемых им ролях верность рисунка и строгость формы. В итоге он смог заменить стареющего Р. Б. Аполлонского, а также и В. П. Далматова.

От Аполлонского к нему перешел ряд ролей комедийных, или, так называемых, салонных любовников, от Далматова — ряд характерных ролей.

Из репертуара Аполлонского надо назвать вышеупомянутого Хлестакова, из репертуара Далматова — сыгранную им сразу же по вступлении в труппу роль предводителя в тургеневском «Завтраке у предводителя» и роль графа Любина в тургеневской же «Провинциалке». Эти две противоположные по амплуа роли позволили Горину блистательно продемонстрировать богатство и разнообразие своей актерской палитры.

В «Завтраке у предводителя» он играл барина умного, сдержанного и воспитанного. При этом Горин-Горяинов давал такие тонкие детали и характерные черты, обрисовывающие образ, что делалось понятным, почему именно к нему как предводителю дворянства обратились, чтобы разрешить свою тяжбу, сварливые и непримиримые брат и сестра Кауровы. Он был убедителен, когда произносил речи и выдвигал доводы, которые должны примирить спорящих. Но был не менее убедителен во время великолепных пауз, которые делал. Очень интересно и абсолютно по-своему играл он и вторую перешедшую к нему от Далматова роль графа Любина в «Провинциалке». В Любине Далматов, как обычно, прежде всего подавлял своей импозантностью. В целом ряде ролей, которые он играл, это ему помогало, в Любине — мешало. Верилось с трудом, что этот на вид такой здоровый человек, упав в момент объяснения в любви на колени перед Дарьей Ивановной, оказывался настолько беспомощным, чтобы не суметь потом подняться без посторонней помощи. Конечно, Далматов все равно создавал очень увлекательный и оригинальный образ петербургского бонвивана, но тем не менее настоящей цельности он не достигал. Горин играл человека, взявшего от столичной жизни все удовольствия, что мог. Это был человек хорошо поживший и превратившийся, в буквальном смысле слова, в выжатый лимон. Он жил воспоминаниями прошлого, так как в настоящем у него не оставалось ничего. В деревню Любин приехал {76} на покой. Но, встретив Дарью Ивановну, которая напомнила ему молодость, он, объясняясь ей, на минуту загорелся. Однако нажитая с годами подагра в самый решительный момент объяснения подвела его. Упав на колени, он смог подняться уже только с помощью той же Дарьи Ивановны и заставшего его на месте преступления мужа Дарьи Ивановны — Ступендьева.

Кульминацией роли у Горина было исполнение арии собственного, как он говорил, сочинения. Под аккомпанемент Дарьи Ивановны — Мичуриной он пел не столько голосом, которым в сущности не обладал, сколько жестами. Вершиной его вокального искусства было знаменитое фермато с верхней нотой, которую он брал с трудом. Делал это гаринский Любин с помощью поднятой вверх руки и пяток, на которых пытался качаться, но терял точку опоры и беспомощно падал в близстоящее кресло. Публика покатывалась со смеху. Но Горин доигрывал сцену до конца. Желая выбраться из глубокого кресла, он хватал как бы для поцелуя руку Мичуриной, но тут же пользовался ею как точкой опоры. После двух-трех попыток он действительно выбирался из кресла, становился на ноги, принимая при этом такой молодцеватый вид, как будто ничего не произошло. Передать, что творилось в этот момент в зрительном зале, трудно. Публика буквально лежала от смеха и покрывала все шумной овацией в адрес замечательного артиста.

Во многом, конечно, помогала здесь Горин-Горяинову такая блистательная партнерша, как исполнительница роли Дарьи Ивановны — Мичурина-Самойлова. Вера Аркадьевна много раз играла эту роль с покойным Далматовым. Она тонко чувствовала мягкий лиризм Тургенева и его элегичность, прекрасно передавала сложность внутренних переживаний героини и невольно заражала этим Горина. Как ни различны были художественные приемы Горина и манера игры Мичуриной, оба талантливых исполнителя добивались единого звучания и прекрасно чувствовали стиль тургеневской комедии. Очень ярко играли Кондрат Яковлев — роль Ступендьева и Смолич — роль Миши. Все вместе они создавали исключительный ансамбль.

Как и роль Хлестакова, большинство ролей, которые привелось играть Борису Анатольевичу в Александринском театре, были им сыграны в период его работы в провинции, но он никогда не довольствовался достигнутым. Артист прекрасно понимал, что роль, сыгранная в условиях провинциального театра, где иногда приходилось довольствоваться тремя-четырьмя репетициями, не давала возможности при самом тщательном и идеальном отношении к делу выжать из нее все, чтобы сделать ее совершенной. Поэтому, придя в Александринский театр, где на постановку отводилось тридцать-сорок репетиций, он с жадностью и удовольствием отдался работе в этих комфортных условиях. Горин-Горяинов углублял ранее сыгранные роли и доводил их до высокого совершенства.

Так, созданная еще до поступления на Александринскую сцену роль Фигаро была первоначально трактована, по словам самого же Бориса Анатольевича, в развлекательно-комедийном плане, что в, основном, диктовалось цензурными условиями. При всем желании невозможно было придать роли то звучание, которого требовала комедия Бомарше.

{77} На протяжении моей работы в Александринском театре мне довелось участвовать в двух постановках «Свадьбы Фигаро». Первая относилась к 1914 году, а возобновление ее состоялось в 1920 – 21 годах[[164]](#endnote-161). В первой постановке по условиям Императорской сцены Горин не смог осуществить полностью намеченное им. Однако и тогда ему все же удалось дать некоторые острые акценты, зло и откровенно высмеять окружающее общество. С трудом отвоевывая у режиссуры возможность более углубленной трактовки образа Фигаро, Горин-Горяинов смог добиться того, что часть знаменитого обличительного монолога пятого акта была перенесена в финал четвертого и произносилась не в пустое пространство, а была обращена непосредственно к трону, стоящему на сцене. От этого образ Фигаро получал некоторое революционное звучание, и зритель великолепно реагировал на него.

Учитывая этот первый опыт и реакцию зрительного зала, Горин в постановке 1920‑х годов еще более социально заострил роль. Он обращал монолог непосредственно к публике, делал ее как бы соучастником и придавал великолепному тексту Бомарше более обобщенный и явно политико-обличительный характер. Новый советский зритель бурно реагировал на игру актера. Тем более, всю роль Фигаро Горин-Горяинов вел с присущей ему легкостью, с чисто французским brio[[165]](#footnote-6), блестяще жонглируя великолепным диалогом Бомарше. Актер умел как-то особенно, по-горински, подчеркнуть и донести до зрителя остроту и четкость авторской мысли. Он подавал реплики так искрометно, что в его устах они приобретали не только силу слова, но и силу действия.

Иногда артист импровизировал, что делал с большим умением и мастерством, всегда оставаясь в границах Бомарше, строго придерживаясь жанра и стиля и не нарушая при этом классического совершенства комедии. Он ни на одну минуту не забывал о том, что играет не просто французскую комедию, а комедию Бомарше, где художественная форма неотделима от общественно-политического содержания.

Вспоминались слова Наполеона, что «Фигаро — это уже революция в действии». Очевидно, актер знал это высказывание и в какой-то мере следовал за мыслью великого человека.

Сезон 1917/18 года начался более или менее нормально. В соответствии со сложившейся традицией театр открыл сезон «Ревизором», Спектакль шел еще в обычном, поистине концертном исполнении. Но появившийся в театре новый зритель требовал репертуара, созвучного только что пронесшейся революционной буре. Ответить на запросы зрителя означало, конечно, прежде всего, создать новый репертуар. Но новых пьес еще не было. В поисках хоть сколько-нибудь подходящей пьесы театр волей-неволей должен был обратиться к классическому наследству и в первую очередь пересмотреть те пьесы, которые по цензурным условиям не могли быть в свое время поставлены на Императорской сцене. Так была выбрана комедия Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина», которая шла у нас под названием «Веселые расплюевские дни».

{78} Спектакль задумывался и осуществлялся с размахом. Режиссер — Мейерхольд, художник — один из учеников Головина Альмединген[[166]](#endnote-162). В спектакле играли: Варравин — Уралов, Тарелкин — Горин-Горяинов, Ох — Малютин, Расплюев — Яковлев, Мавруша — Карчагина-Александровская. Премьера состоялась 23 октября 1917 года. В самый канун Великой Октябрьской революции зритель принял спектакль с восторгом. В нем с огромной страстью осмеивалось проклятое царство плутократии — мир, в котором живое и мертвое неотделимы друг от друга, а мертвое празднует свою победу над живым.

Была в этом спектакле злободневность, которую зритель почувствовал. И действительно постановка оказалась примечательной во многих отношениях.

Действие трагикомедии Сухово-Кобылина разворачивается в мрачных стенах убогого тарелкинского жилья. Беспокойные мазки-пятна на стенах квартиры подчеркивали атмосферу тревога и мрака, в которой совершаются превращения Тарелкина. Ну и, самое главное, исполнение Горин-Горяиновым роли Тарелкина — подлинное событие, которое вошло в анналы истории русского театра. Особенно поразила игра актера, потому что все мы знали Б. А. как комедийного актера. И вдруг увидели, что Горин-Горяинов умеет мастерски играть не только сильную драму, но и подлинную трагедию.

Тут мне хочется напомнить то, что пишет в своей книге «Мой театральный опыт» сам Борис Анатольевич. Он говорит о том, что «комедийному актеру, особенно в высокой комедии, все время приходится вращаться в атмосфере драмы… в зависимости от морального качества изображаемого им персонажа и отбрасывая контрастирующие рефлексы комического освещения на окружающее»[[167]](#endnote-163), и тут же он приводит определение сущности комедии Пушкиным: «Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров и что нередко близко подходит к трагедии». Вот о чем думал, работая над ролью Тарелкина, Борис Анатольевич. Такой глубокий подход позволил артисту создать трагический образ Тарелкина.

Я никогда не забуду это полубезумное, словно одержимое существо, образ которого возникал уже при первых тарелкинских словах: «Решено!.. не хочу жить… Нужда меня заела, кредиторы истерзали, начальство вогнало в гроб». В этом персонаже как бы воплощался распад российской законности, внутренний крах исконного оплота монархии — чиновничества. Было что-то пугающее в мертвом взгляде, обращенном Тарелкиным — Гориным в зрительный зал, — это был взгляд самоубийцы, продолжающего жить после того, как петля затянулась на его шее. Страшен он был и в финальном своем монологе. Под сорванным с головы париком обнаруживался голый безжизненный череп, лицо было перекошено каким-то необыкновенно уродливым и тоже неживым оскалом. Казалось, откуда-то из преисподней слышался его резкий издевающийся голос: «Господа, вам не надо ли управляющего имением?» И вполне уместно звучала реплика Варравина, заключающая невеселую «комедию-шутку»: «Я тебе говорю: ступай прямо в преисподнюю, — там тебе не откажут — примут».

{79} Играя в этом спектакле сначала пристава Оха, а затем, после смерти Уралова, Варравина, я каждый раз чувствовал себя разбитым от накала, который я ощущал как партнер, работая с Борисом Анатольевичем — Тарелкиным.

Я уже писал о том, что есть роли, которые, как говорят на актерском языке, «положи ее на будку, она сама играет». К таким ролям несомненно принадлежат и те две роли в репертуаре Бориса Анатольевича, о которых я хочу сейчас рассказать: Аркашка в «Лесе» и Расплюев в «Свадьбе Кречинского».

Горин-Горяинов принадлежал к тем художникам сцены, которые не полагались только на текст автора даже в том случае, если текст сам по себе талантливый, игровой. Наоборот, в таких случаях Б. А. хотелось как бы отблагодарить автора за хороший материал и раздвинуть рамки образа, созданного писателем, придав тексту своеобразную трактовку, войдя, так сказать, в соавторство, сделать своего героя еще более глубоким, интересным. На протяжении моей долголетней жизни в театре я сыграл Несчастливцева сотни раз с самыми разными исполнителями в роли Аркашки. Играл я и с Борисом Анатольевичем. И должен честно сознаться, что, хотя я ставлю Горина на второе место после Шаповаленко, по своеобразию трактовки он был Аркашкой номер первый, был Аркашкой единственным в своем роде.

Почти всегда Аркашку изображают человеком, пришибленным жизнью, страдающим и от антрепренеров, «задерживающих жалованье», и от трагиков вроде Бичевкина, который в азарте швыряет его так, что можно «головой в женскую уборную дверь пробить», страдающим от тетки, которая укладом своей непонятной для него жизни доводит его до мысли: «а не удавиться ли?». Горин играл Счастливцева действительно счастливым — неунывающим россиянином, озорным и веселым актером-бродягой, которому все нипочем. Горин-Горяинов играл, выражаясь словами самого Островского, Аркашку «вольного, гулящего, которому трактир дороже всего». И в то же время — играл злого, неприемлющего несправедливости. Своеобразный актерский пролетарий, он готов был, из протеста и ненависти ко всей сытой братии, всем Гурмыжским, Бодаевым, Милоновым нагадить и напакостить как угодно. «Пойду, хоть георгины все переломаю», — говорит он в четвертом акте, покидая сцену с проклятием на устах по адресу сытых своих покровителей.

В театре Аркашке не везло. Начав играть любовников и комиков, он вынужден был уйти в суфлеры («из комиков-то я в суфлеры, каково это для человека с возвышенной душой и в суфлеры», — жалуется он Несчастливцеву). Но зато в жизни он актер лучше, чем на сцене. И это великолепно в двух лучших своих сценах — сцене с Карпом и сцене с ключницей — показывал Горин-Горяинов.

Карпа он приводил в восторг настолько, что тот готов был для такого «камардина» выпросить у ключницы наливочки. Ключницу же Аркашка — Горин обволакивал до того, что та ему раскрывала свою женскую душу. И все-таки Аркашка из озорства и обиды предавал Несчастливцева, открывал Улите, что Несчастливцев вовсе не барин, а такой же бродяга-актер, как и он, Аркашка.

{80} Аркашку Горин-Горяинова публика принимала просто неистово. Ей был близок этот в меру грустный, в меру веселый, но очень страстный, озорной и протестующий бунтарь. Нравился еще и потому, что в необычной трактовке чувствовалось новое понимание Островского, точно так же, как оно чувствовалось и во всей интерпретации «Леса», предложенной талантливым режиссером Владимиром Платоновичем Кожичем.

Теперь о Расплюеве.

Играть эту роль после словно отлитого в бронзу Расплюева в исполнении Владимира Николаевича Давыдова было трудно. Особенно Борису Анатольевичу, который преклонялся перед гением своего предшественника, но нигде и ни в чем его не копировал. Замечательно, что комедийный актер Горин меньше всего использовал те места роли, которые сами по себе, в силу ситуации, в которую Сухово-Кобылин ставит Расплюева, вызывали смех. Горин раскрывал драму маленького человека, который из нужды, чтобы прокормить семью, подчинился Кречинскому и стал невольным участником его махинаций. «Федор, пусти меня, ведь у меня есть гнездо, ведь я туда пищу таскаю, дети малые, ведь они с голоду и с холоду помрут, их как паршивых щенят на улицу выгонят», — плакался он слуге Кречинского, боясь того, что в квартиру к хозяину нагрянет полиция. Сцену эту Горин-Горяинов играл настолько трогательно, что вызывал у публики слезы, и его игру можно было сравнить даже с игрой великого Давыдова.

… Горин-Горяинов оказался в числе тех актеров, которые с энтузиазмом откликнулись на запросы нового зрителя. И создал ряд великолепных образов в современных пьесах, в таких, как «Мандат» Эрдмана, «Шторм» Билль-Белоцерковского, «Суд» Киршона, «Чужой ребенок» Шкваркина, «Бархат и лохмотья» Луначарского. Но вершиной его актерского мастерства в советском репертуаре стал академик Ленчицкий в пьесе Ромашова «Бойцы».

Роль военного специалиста — сына академика, Ленчицкого-младшего, повторяю, играл я. Роль эта стояла в центре событий пьесы, и если не удалось добиться в ней успеха, то в немалой степени потому, что партнером моим был Горин-Горяинов. Именно, в сценах с ним я находил опору для утверждения живого, нового в моем герое. В веселом, дружелюбном озорстве и во всепокоряющей мудрости старого профессора находил я источник духовного возрождения моего героя, силу его победы над самим собой. Не меньше давал Горин и зрителю. Его поразительное жизнелюбие заражало зал, находило сочувственные отклики. Ибо он показал человека, который, несмотря на преклонный возраст, обладает взглядами гораздо более молодыми, чем его сын. Он показал профессора, который в свои семьдесят пять лет шагает в ногу со временем, который умеет смотреть на жизнь мудро, а подчас и с веселой иронической усмешкой.

К сожалению, я не могу подробно остановиться и рассказать обо всех ролях, которые Борис Анатольевич сыграл за свое почти полувековое служение театру, для этого понадобилось бы написать книгу. И все же я не могу не вспомнить его блестяще сыгранного виконта Горинга в «Идеальном муже» или его {81} замечательного Крутицкого в «Не было ни гроша, да вдруг алтын», выразительно сыгранного в приемах эстрадного комика Сганареля в «Дон Жуане» или его развязного, пошло-обывательского Репетилова в «Горе от ума».

Тот блестящий результат, к которому приходил Горин на сцене, требовал огромной работы и на репетиции, и в тиши кабинета. Я очень любил наблюдать Бориса Анатольевича на репетициях. Всегда спокойный, сосредоточенный, заняв место справа от режиссера, он методически, в определенном порядке начинал извлекать из карманов все те предметы, которыми он неизменно пользовался во время работы. Это были: резиновый, большой давности кисет с табаком, целая связка инструментов для чистки трубки, монокль в серебряной оправе, карандаш, трубка, которую он уже не выпускал изо рта до конца репетиции, и, наконец, аккуратно сложенная роль — на ней он сосредоточивал все свое внимание.

Как и все актеры, пришедшие на Императорскую сцену из провинции, он поражал «аборигенов» способностью быстро запоминать текст, быстро разобраться в роли и быстрее других прийти к результату. Но вот и до нас дошел весенний ветер из Художественного театра и несколько проветрил затхлые кулисы казенной сцены: у нас ввели так называемый «застольный» период. И что любопытно, несмотря на то что Горин-Горяинов пришел из провинции, где актеры привыкли и часто просто вынуждены были делать роль за три-четыре репетиции, он не примкнул к закоренелым консерваторам и не скулил по поводу «застольных» репетиций. Наоборот. С удовольствием, как ученик, сев за стол, всегда проявлял максимум внимания, терпения и огромной творческой сознательности, на практике доказывая маловерам пользу такой работы, возможность глубже вскрыть диапазон человеческой души и глубже проникнуть в психологию образа.

Иногда видя, с какой легкостью он репетирует, мне казалось, что он вообще не затрачивает никакого труда. Но однажды, заглянув в экземпляр роли Бориса Анатольевича, я увидел, что все поля исписаны, исчерчены бесконечным количеством заметок, касающихся характера персонажа, знаками с обозначением пауз, целой биографией героя, придуманной актером. Действительно, Горин-Горяинов никогда не приходил на репетиции пустой и от случайностей не зависел. Он сам про себя говорил, что многие его роли были сделаны по зернышку.

Были в Борисе Анатольевиче и черты, которые не вязались с обликом большого художника. Думаю, они возникали из-за того, что его до крайности избаловала публика. Каждое его появление на сцене вызывало радостную улыбку, контакт между ним и зрительным залом устанавливался очень быстро. Но так как, в основном, он был все же актер комедийный, то публика на горинский юмор неизменно реагировала смехом. Когда же Борис Анатольевич не получал в намеченных им местах нужной ему реакции зрительного зала, то, порой, теряя чувство меры, делал все, чтобы выжать смех у публики.

В статье своей, посвященной Горин-Горяинову, К. Н. Державин называет его артистом-«фантазистом»: «Эта линия во французской театральной терминологии… {82} находит своих, блестящих представителей в лице Саши Гитри и Макса Дэрли, а в кино — Линдера и Пренса»[[168]](#endnote-164). Державин, конечно, прав: в даровании Горина и его манере игры несомненно было что-то от французской школы. Он был актер-выдумщик, он любил импровизировать, любил актерский трюк. В связи с этим между ним и таким строго академичным, свято относящимся к авторскому тексту, каким был Ю. М. Юрьев, происходили подчас весьма курьезные недоразумения. В сущности, они были между собой в хороших отношениях, отдавали друг другу должное. И между тем Юрьев, точно так же, как и Давыдов, не мог простить Горину его отсебятин, которые часто ставили партнера в тупик. Мне хочется привести здесь несколько примеров гаринских импровизаций.

Шла пьеса Щепкиной-Куперник «Кулисы». В ней Давыдов и Горин, играя один отца, другой — сына, ухаживают за актрисой (ее изображала Мичурина-Самойлова). В пьесе есть сцена, когда актриса по ошибке назначает свидание обоим. Выйдя на сцену и неожиданно увидев соперника, Давыдов встречал его музыкальной фразой из «Русалки»: «Невольно к этим грустным берегам меня влечет неведомая сила». Горин тут же экспромтом ответил ему фразой из той же «Русалки», из той же арии князя: «А вот и дуб заветный». Конечно, Давыдов был ошеломлен, но публика восторженно рукоплескала.

В «Свадьбе Кречинского» есть сцена, когда, из-за отсутствия только что заложенных в ломбард часов, Кречинский обращается к Расплюеву с просьбой сказать, который час. Расплюев по авторскому тексту должен ему на это ответить: «Первого сорок пять». Горин же играл сцену так. На вопрос Кречинского — Юрьева он сначала отвечал: «Сейчас, сейчас, Михайло Васильевич». Затем делал пальцами какие-то невероятные манипуляции в воздухе и уже только после долгой паузы отвечал фразой по тексту: «Первого сорок пять минут». Юрьева это страшно злило, и он несомненно был прав. Не говоря уже о том, что в классической пьесе подобная вольность недопустима: она останавливала действие и мешала партнеру. Когда у Горина спрашивали, что это за манипуляции, он отвечал в оправдание, что, мол, узнавал время по солнцу. Однажды, играя с Гориным «Кречинского», я решил поставить его в тупик. На ответ: «Первого сорок пять минут» я сказал следующее: «Как же ты, Расплюев, без часов можешь знать время?», на что он мне сейчас же ответил свое знаменитое: «А я, Михайло Васильевич, узнаю по солнцу». Тогда я в свою очередь заметил: «Как же ты можешь по солнцу угадывать время, когда мы с тобой находимся в комнате». Но он не растерялся и окончательно убил меня, сказав не моргнув глазом: «А у меня, Михайло Васильевич, еще с детства астрономический нюх». Ну, тут уж мне пришлось хохотать вместе с публикой.

Как-то играли мы выездной спектакль в популярном летнем театре сада «Буфф». Шла, не помню сейчас, какая-то пустяковая комедия. Дело было летом, в разгар белых петербургских ночей. К тому же театр был открытый и создать на сцене нужное по ходу действия освещение было совершенно немыслимо. Особенно эта трудность ощущалась в последней сцене в финале, {83} где по сюжету время действия — ночь, а на сцене было совершенно светло. Артистка Домашева, выходя в последнем акте вместе с Гориным к рампе, говорит по пьесе: «Боже, Боже, так темно, что ни зги не видно!» И тогда Горин сразу же, воспользовавшись этой нелепостью, сымпровизировал: «Что вы, что вы! Наоборот, так темно, что вся зга видна». Нетрудно догадаться, как на это реагировала пришедшая в театр публика: она покрыла каламбур Горина громом аплодисментов.

Интересен Борис Анатольевич был и в концертах, в которых всегда имел шумный успех. Пустячки вроде «Тетки Чарлея» или «Вова приспособился», рассказы, сцены из спектаклей и современные скетчи были у него всегда тщательно отделаны, и разыгрывал он их с большим мастерством.

В заключение надо несколько слов сказать о литературной деятельности Горин-Горяинова. Он перевел большое количество французских пьес и водевилей. Кроме того, написал несколько книг, в которых обнаружил незаурядный литературный талант. Книги эти представляют большую ценность не только для читателя, интересующегося артистическим бытом. Мимо них не могут пройти театроведы и исследователи, посвятившие себя изучению прошлого русского театра. Если две первые книги — «Кулисы»[[169]](#endnote-165) и «Актеры» — являются по своему профилю обычными актерскими мемуарами, то работу Горина-Горяинова «Мой театральный опыт» можно рассматривать как книгу, обобщающую творческий путь большого художника. Такие главы, как «Работа над ролью», «Проблема образа», «Работа над собой», «Наблюдение над жизнью», «О сценическом внимании» и другие дают много для познания психологии актерского творчества и очень полезны как молодым, так и старым работникам театра.

Наконец, роман Горин-Горяинова «Федор Волков»[[170]](#endnote-166), героем которого является великий русский актер XVIII века, представляет интереснейшую историко-художественную картину прошлого русского театра. В том же плане задумал Горин-Горяинов и другой исторический роман, посвященный творчеству одного из родоначальников русского драматического искусства — Ивану Дмитревскому[[171]](#endnote-167). Закончить этот роман помешала Борису Анатольевичу преждевременная смерть.

Наступила война. Театр готовился к эвакуации. Не так легко было бросить насиженные места. И если одни, понимая необходимость, относились к этому мудро, то другие, более слабые, переносили это тяжело. К последним принадлежал и Борис Анатольевич. К тому же перед самым отъездом тяжело заболела мать его жены, и он вынужден был остаться в блокадном Ленинграде. Вел он себя, по рассказам очевидцев, героически. Ездил с концертами по госпиталям, выступал в спектаклях Блокадного театра. Но в конце концов, как и многие ленинградцы, стал жертвой блокады. Вернувшись в 1944 году из эвакуации в Ленинград, мы узнали о постигшей театр тяжелой утрате — смерти Бориса Анатольевича Горин-Горяинова[[172]](#endnote-168).

Всю свою творческую жизнь он хранил верность жизненной правде. И потому статью о нем мне хочется закончить словами Гейне, которые произносил {84} в спектакле «Бойцы» старый, но вечно юный душой академик Ленчицкий, ставший таким близким Горин-Горяинову:

Вот тебе Гегеля полный курс,  
Вот тебе смысл наук прямой:  
Я понял его, потому что умен,  
Потому что я барабанщик лихой[[173]](#endnote-169).

Таким «барабанщиком лихим» в искусстве был талантливый русский артист Борис Анатольевич Горин-Горяинов.

*1960*

# Н. Н. Ходотов и его книга[[174]](#endnote-170)

Когда я вспоминаю Ходотова, у меня, как и у любого старого театрала, имя это вызывает радостную рыбку. А перечитав его «Близкое — далекое», которое он нам оставил, это «далекое» делается во многом близким нам и на сегодняшний день.

Книга эта воскрешает не только картины милого, хорошего и теплого актерского прошлого, но является творческой и духовной исповедью самого Ходотова. При этом исповедью не только актера, но и человека, который прожил большую интересную жизнь и понимал искусство так, как немногие в то время. Он видел смысл творчества в великом служении народу.

Ходотов любил людей. Он точно исполнял заветы своего учителя В. Н. Давыдова, который завещал своим ученикам «жить полнокровной и полновесной жизнью». И Ходотов кипел в самой гуще бытия, в самом его котле, глубоко впитывая в себя самые разнообразные впечатления. Завет Давыдова был до очевидности прост: раз актер должен жить на сцене сотнями образов, ему надо неустанно расширять горизонт внутреннего мира, захлебываясь жизнью, всюду и всегда обнаруживая живую и тонкую наблюдательность, заостряя свое внимание и воображение.

Отсюда понятен тот бурный темп, который Ходотов проявлял в своей актерской жизни. Отсюда понятны те вечные поиски чего-то нового, понятно его страстное желание быть всегда ни людях, всегда раздвигать рамки личных знакомств в поисках все новых и новых встреч, его любовь к книге, к обществу, его широкое гостеприимство, его потребность собирать вокруг себя самых разнообразных людей и жадно впитывать все лучшее и интересное в себя.

Читая мемуары Ходотова, вы чувствуете живое, ускоренное биение пульса человека, который, обуреваемый жаждой знания, горел огнем желаний и без пощады сжигал себя на этом огне.

Есть люди — вы не знакомы с ними лично, но знаете их по общественной деятельности — и достаточно услышать имя такого лица, как вы невольно чувствуете какую-то особую к нему симпатию. Вот также и с актерами.

{85} Есть такие актеры, которые, благодаря сценическому обаянию, благодаря положительным образам, созданным ими на сцене, привлекают ваше внимание. И зритель часто по сыгранным ролям составляет о таком актере мнение как о человеке.

С Николаем Николаевичем Ходотовым я познакомился еще в 1911 году, то есть в год моего поступления в качестве сотрудника на Александринскую сцену. Несмотря на то, что он уже тогда был весьма знаменит, он всегда оставался простым и доступным человеком. Он всегда особенно тепло относился к молодежи, стараясь каждому из нас по-товарищески, чем только мог, помогать. А уж если замечал в ком-нибудь «искру Божию», то особенно выделял его, приближал к себе, помогал не только добрым и полезным советом, но и оказывал широкую материальную помощь. В принципе, он очень отличался среди большинства артистов Императорской сцены. Да и судьба у него складывалась в театре самобытно.

В большинстве случаев путь актера на сцену был тернист. Для того чтобы пробиться к заветной рампе и засверкать перед зрителем, надо было много страдать, много дорог исколесить обширной Российской империи. И путем Счастливцева с Несчастливцевым часто шли к вершинам славы весьма даровитые и даже удачливые актеры. Но существовала и другая категория немногих, которые сразу, после окончания театрального училища, попадали на Александринскую сцену. К таким счастливчикам принадлежал и Н. Н. Ходотов.

Он родился в Петрозаводске, в семье, где постоянно звучали музыка, пение. Родители его сами очень любили искусство и поощряли увлеченность творчеством в своих детях. Отец Ходотова, видя у сына раннее влечение к театру, дал ему совет избрать себе профессию или адвоката, или актера. Еще будучи гимназистом, Николай пробует силы в местном любительском кружке, и успех, который он имеет как любитель, окончательно определяет для него путь на сцену.

Сейчас же по окончании гимназии он держит экзамен на Императорские драматические курсы и попадает в класс гениального В. Н. Давыдова. С этого момента счастье и удача не покидают его. Он сам в своей книге так определяет собственное везение: «Жизнь улыбалась мне, и мысли и мечты мои были окрашены в нежно-розовые тени весенней зари». И действительно, трудно найти более счастливую сценическую биографию, чем у Ходотова.

Окончив в 1898 году училище, как любимый ученик Давыдова, он сразу попадает в Александринский театр.

Первый сезон его не был богат ролями. Он сыграл их всего две: Бородкина в комедии Островского «Не в свои сани не садись» и малозначительную роль архимандрита Кирилла в толстовском «Царе Борисе». Но его выступления на частных сценах, и в особенности на сценах петербургских клубов, вскоре делают его имя настолько популярным, что Мария Гавриловна Савина приглашает его поехать с ней в гастрольную поездку по югу России.

Ему везет буквально как игроку, который бьет подряд несколько карт, и {86} такой удачной картой в его актерской карьере, после блестящей поездки с Савиной, оказывается приглашение в поездку с Верой Федоровной Комиссаржевской.

Эта счастливая творческая встреча с двумя крупнейшими русскими актрисами определила дальнейший путь Ходотова как актера.

От Савиной он получил боевое крещение, а Комиссаржевская, в которую он к тому же влюбился и под благотворное влияние которой попал, овеяла его животворящим дыханием своего могучего таланта.

Комиссаржевская надолго стала его путеводной звездой. Комиссаржевская, по словам самого актера, явилась «светом души и ума моего. Я ходил весь новый светлый, окрыленный»[[175]](#endnote-171). Эта окрыленность надолго заразила его энтузиазмом и служила ему источником его собственного творчества. Слава же о том, что Ходотов имел в поездке с Савиной выдающийся успех, открыла ему возможность творчества и в стенах самого Александринского театра.

Актеры времен первых дебютов Ходотова не были общественниками. А в стенах Александринского театра, где малейшее проявление общественной деятельности рассматривалось как акт политической неблагонадежности, актер-общественник, актер-гражданин был нетерпим и немыслим. Молодой, пылкий Ходотов, который начинает борьбу за прогресс в искусстве, за свободу мысли, чуть ли не первым подымает свой голос за право художника уйти от халтуры, ведет борьбу за идейность в искусстве, делается, конечно, вскоре как бельмо на глазу у театрального начальства. Но актер, не убоявшись и пренебрегая возможными карами, смело ищет общения с той частью рабочих, студентов и интеллигенции, которая, вопреки жесточайшей реакции, все же отважилась возвысить свой голос против царского самодержавия.

Я не собираюсь утверждать и доказывать, что Ходотов был революционером, но то, что, как актер-общественник, он сыграл большую роль в формировании массового зрителя и тогдашней молодежи — факт несомненный. Его квартира — сначала на Коломенской, а потом на Глазовой улице в Петербурге — была своеобразная «Мекка и Медина»[[176]](#endnote-172), куда собиралось все, что было в то время в Петербурге прогрессивного, и где рюмка водки и гитара, если таковые водились, не являлись самоцелью.

Подобные собрания-вечеринки тогда были приняты и широко распространены. Ибо официальные собрания полиция не разрешала, и чисто стоящий на столе графинчик или просто самовар служили маскировкой, помогали укрыться от всевидящего ока старшего дворника и околоточного. Вспомните хотя бы картину Владимира Маковского «Вечеринка»[[177]](#endnote-173), которая об этом слишком много говорит. В квартире гостеприимного и общительного Ходотова можно было встретить и бедного студента, и голодного актера, и передового рабочего, и начинающего литератора, а то и просто людей, которых зачастую не знал хозяин. Наряду с ними здесь бывали все знаменитости из мира театра и все модные писатели, общественные и революционные деятели. В его квартире, которую частый гость актера А. И. Куприн окрестил в шутку «приютом заблудших», собиралось самое разнообразное общество, и для того, в основном, {87} чтобы горячо поспорить об искусстве, о литературе, обсудить целый ряд общественных и политических вопросов, вызывавших тревогу всей передовой здравомыслящей России.

И очень характерно, что квартира Ходотова, хотя он был достаточно в то время обеспечен, находилась как раз в самой трущобной части города. В районе ночных бродяг, проституток и дешевых рабочих квартир, где актера хорошо знали и любили за простоту, душевность, за его сочувствие всем обездоленным и бедным. Я как сейчас вижу одну из его квартир на Коломенской. Она была скромно обставлена, но с огромным количеством книг, которыми всю жизнь болел Николай Николаевич. Книг было столько, что они лежали на столах, стульях, на подоконниках, не говоря уж о бесконечных стеллажах и книжных шкафах. Ходотов гордился своими книгами. Они-то и составили потом библиотеку в пятнадцать тысяч томов, завещанную актером нынешней Ленинградской театральной библиотеке.

Многие брали под сомнение искренность ходотовских пристрастий, его постоянную и бескорыстную преданность общественному долгу. Говорили, будто делает он все это для того, чтобы стяжать себе популярность. Обрадованные враги с восторгом подхватили пущенную по его адресу злую остроту Марии Гавриловны Савиной: «Социалист его величества». Но по отношению к Ходотову это было неверно и несправедливо.

Его часто можно было видеть в рабочих районах, куда он нес с энтузиазмом свое замечательное искусство. Его раннее общение с рабочими массами, с революционным студенчеством несомненно наложило отпечаток и на всю его творческую деятельность, в основе которой была, конечно, социальная сущность.

Но наряду с этим он относился к себе весьма самокритично. В своих воспоминаниях он смело сознается в неудаче с Гамлетом[[178]](#endnote-174), часто обвиняет себя в излишней романтике и лиризме. Хотя в книге его об актерской деятельности говорится сравнительно мало, а ведь как актер он имел громадный, заслуженный успех. Но, как ни странно, и здесь были люди, которые и актерский успех Ходотова, так же, как и его общественную деятельность, брали под сомнение. Объясняли его успех тем, что Ходотов подчеркивал во всех ролях протест социальной несправедливости, играл на тех струнах, которые были дороги тогдашней молодежи, тогдашнему галерочному зрителю.

Мне очень обидно, что даже мой уважаемый учитель Ю. М. Юрьев присоединился к этому мнению, о чем довольно подробно пишет в своих воспоминаниях[[179]](#endnote-175). Также я не склонен верить и в то, что, как утверждают многие, Юрьев завидовал Ходотову. Это — неправда.

Юрьев был слишком крупным человеком и крупным художником, и всей его благородной натуре всегда претили актерские дрязги, закулисные интриги. Оба они, Юрьев и Ходотов, несомненно глубоко и искренне любили искусство, любили театр, боролись за чистоту подлинного искусства, но были совершенно разными и актерами, и людьми.

Очень давно, я точно не помню, кажется, в связи с получением обоими {88} звания Заслуженного артиста Императорских театров, появилась статья какого-то критика, где он давал подробный сравнительный анализ творчества Юрьева и Ходотова: «Юрьев — актер блестящей формы, формы вполне точной, ясной, определенной. Напрашивается в данном случае такое же сравнение между Юрьевым и Ходотовым, как, скажем, в свое время между Каратыгиным и Мочаловым. Юрьев — это актер театра аристократического. Ходотов — это актер разночинного, мелкобуржуазного театра. Юрьев щеголяет в романтической драме, нараспев декламируя стихи, Ходотов скромно прячется в студенческий сюртук, пиджак и поддевку. Юрьев в своих ролях всегда царственен, Ходотов — демократичен»[[180]](#endnote-176). К этому я напомню, что авторы Юрьева — Шекспир, Шиллер, Лопе де Вега, Кальдерон, Гюго, Софокл, Эсхил, Лермонтов, Пушкин. Авторы Ходотова — Чехов, Островский, Толстой, Ибсен, Достоевский. Полноценно играть героев Юрьева нельзя без огромной техники, без блестящего владения формой, голосом, пластикой, без уменья носить костюм. Все это требовало большой и упорной работы, и Юрьев действительно всю жизнь работал и владел всем этим в совершенстве.

Герои Ходотова требовали прежде всего психологизма в раскрытии их внутреннего мира, и здесь Ходотов был много совершеннее Юрьева. Но прав Юрьев, что талантливые актеры, вроде Ходотова, часто полагались исключительно на свой талант, на актерское наитие, на одухотворенность и настроение, которые не всегда приходят к актеру. И тогда художник, не имеющий техники, становится пустым и прибегает к целому ряду искусственных приспособлений, к таким, как тремоло в голосе, излишняя нервозность, нажим, мускульный темперамент и проч. В подтверждение своих доводов Юрьев ссылался на неудачи Ходотова в «Гамлете». Но Ходотов и сам не утверждал обратного. Но вот в чем неправ Юрьев, когда называет Ходотова временщиком своего успеха, в результате чего он оказался будто бы «номером вторым» в искусстве. Это неправда. Ходотов остался в памяти всех, кто его знал, артистом безусловно «номером первым»[[181]](#endnote-177).

Прежде всего он был актером большой простоты, исключительной сценической правды и чрезвычайного обаяния. А приятный, мягкий и теплый голос всегда подкупал зрительный зал, даже независимо от содержания слов, вложенных в уста его героев подчас не особенно талантливыми авторами. О нем всегда говорили, что он был артистом молодежи, а его искусство служило духовным мостом между сценой и лучшей частью зрительного зала. Ибо оно было на редкость человечно.

Когда читаешь книгу Ходотова, поражает не только обилие сыгранных им ролей, поражает его трудоспособность, его фанатическое отношение ко всему, что так или иначе составляло театр. Неслучайно самыми интересными и значительными, на мой взгляд, его созданиями были те, в которых ощущалась доля этого фанатизма: Жадов в «Доходном месте», Мышкин в «Идиоте», Незнамов в «Без вины виноватые» и шут Тантрис в пьесе того же названия.

Об исполнении Ходотовым ролей Жадова и Мышкина я уже рассказывал неоднократно и потому остановлюсь на двух последних.

{89} История Незнамова началась у Ходотова с известного театрального эпизода, когда вместо опоздавшего к началу спектакля любимца публики Мамонта Дальского[[182]](#endnote-178), дирекция Александринского театра решила выпустить на сцену юного Ходотова. Но — увы! Матерый, видавший виды и знавший себе цену премьер явился-таки к самому своему выходу и не пустил уже загримированного Ходотова на сцену, который поплелся в зал смотреть спектакль.

И что удивительно! Ходотов не только не поддался мелкой актерской обиде и задетому за живое актерскому самолюбию, но, захваченный игрой премьера, по его собственным словам, сидел в ложе и обливался горючими слезами. Мало того, он влюбился в Дальского, как в актера, и с этого момента между ними завязалась самая тесная дружба. Но, увлекшись Дальским и его блестящим исполнением роли Незнамова, Ходотов сумел создать свой собственный образ. И образ настолько интересный, что видевшему в этой роли обоих исполнителей даже трудно кому-нибудь из них отдать пальму первенства.

Помните, меценат Дудукин в диалоге с Кручининой ее упреждает: «Вы представляете себе ангельское личико с беленькими шелковыми кудрями, а вместо этого вваливается растрепанный шалопай, вроде Незнамова, с букетом дешевых папирос и коньяку». Таким именно шалопаем на протяжении всей роли трактовал Дальский своего Незнамова. Это был затравленный волчонок, «подзаборник». Актер нигде не снимал с себя маску мрачности, его трагическое лицо не озаряла улыбка. А приподнесенный мастерски под занавес знаменитый монолог «Я подымаю тост за здоровье матерей, которые бросают своих детей под забором» был всегда у Дальского настолько потрясающим, что спектакль с участием этого «великого чудотворца», как его называли, заканчивался всегда исключительным успехом.

И вот Незнамов — Ходотов.

Если Дальскому, благодаря его трагическому таланту, выгодно было играть человека мрачного и озлобленного, не в меру дерзкого и потерявшего веру в жизнь и людей, то Ходотову, благодаря его лирической натуре, мягкому тембру голоса, предпочтительнее оказалось трактовать Незнамова жалким, забитым, лишенным ласки ребенком. При первой встрече с Кручининой в нем еще ощущались черты этакой резкой провинциальной бравады, дерзость и пьяное актерское геройство, но после грубой сцены со Шмагой, после слов Кручининой: «Вам стыдно за вашего товарища» и его ответа: «Нет, за себя» вы видели уже совершенно другого человека. Ключ к образу, созданному Ходотовым, таился в словах: «Господа, я мстить вам не буду, я не зверь, я теперь ребенок, я еще не был ребенком. Да, я ребенок». И если у Дальского в последнем монологе звучал только негодующий протест, то у Ходотова, наряду с протестом, сквозь слезы прорывались нотки искренней горечи, от чего весь монолог захватывал своей необыкновенной трогательностью и производил не меньшее впечатление, чем у Дальского.

Ну, к роль Тристана в пьесе Эрнста Хардта «Шут Тантрис»[[183]](#endnote-179).

Спектакль был поставлен Мейерхольдом еще до революции и возобновлен {90} в советское время. Пьеса эта явилась талантливо сделанной сценической разработкой средневековой легенды о любви Тристана и Изольды. Ходотов играл Тристана, который появлялся сначала под видом прокаженного, скрытого серым плащом, а затем в обличий странствующего рыцаря шута Тантриса. Изольду играла Ведринская. И, надо сказать, настоящей поэзией были овеяны оба эти образа, воплощающие великое мужество любви и верности. Ходотов прежде всего тогда поразил тем, что, если можно так сказать, «вылез» из своего обычного амплуа любовника-неврастеника и сыграл роль трагическую. Единственную трагическую, которая ему удалась.

Ходотов был человеком, который имел способность любить и верить во все хорошее, благородное, во все, что так или иначе служило на пользу общества. Как актер исканий и художник с беспокойной душой, он часто испытывал муки творчества, видел взлеты и падения, неизменно оставаясь борцом за идейное и истинно-ценное в искусстве.

Книга Ходотова дорога не только тем, что это — исповедь актера. Она — исторический документ нашей дореволюционной сцены. С ее страниц встают, как живые, образы великих актеров, художников, писателей. Она со всей ясностью определяет настроение художественной интеллигенции в период между двумя революциями — 1905 и 1917 годов. Ходотов сумел в своей книге доказать, что сцена от жизни неотделима, что театр есть великое служение народу.

*1 декабря 1960 г*.

# Юность таланта[[184]](#endnote-180)

Мария Петровна Домашева была одной из тех замечательных, актрис, про которых в старину говорили — актриса милостью Божьей.

Это изречение надо понимать не только как пресловутое «все от Бога». Просто народ воспринимал талант как нечто высшее, что не всякому дано. И поэтому особо чтил талант и поклонялся ему.

Мария Петровна Домашева была именно тем человеком и талантливой актрисой, которая такого поклонения заслуживала. Она была щедро одарена от природы талантом, который выделял ее из общей массы. Она была из тех художников сцены, которые понимали, что талант обязывает ко многому, что талант — это еще не все, и для того, чтобы «дар Божий» засверкал всеми цветами радуги, надо отдать ему все свои помыслы, всю свою жизнь.

Мария Петровна родилась 2 января 1875 года и выросла в известной балетной семье Домашевых, представители которой до сих пор служат в балете Московского Большого театра. Так, ее брат, Николай Петрович, долгое время был премьером и украшением балетной труппы Большого театра, брат Иван Петрович работал в оркестре Большого театра, а его дочь, то есть родная {91} племянница Марии Петровны, и по сей день танцует на прославленной московской сцене. Родная же сестра Марии Петровны, Анна Петровна Домашева, была сначала также в балете Большого театра, а затем перешла в драму, в частности в Петербургский театр Литературно-художественного общества, так называемый Суворинский, где имела, как драматическая актриса, очень большой успех. Но через два года, выйдя замуж за русского офицера Сабурова, в силу традиционного мезальянса, должна была покинуть сцену[[185]](#endnote-181).

Единственной не актрисой в семье была младшая сестра Зинаида Петровна, но и она имела косвенное отношение к театру, так как вышла замуж за сына известной актрисы Малого театра Никулиной[[186]](#endnote-182).

Такое окружение не могло не повлиять на впечатлительную и способную девочку, которая рано начала мечтать о сцене, и по окончании среднего образования Мария Петровна, не задумываясь, поступает на Московские драматические курсы А. Ф. Федотова[[187]](#endnote-183). Об экзаменационных спектаклях драматических курсов рецензент «Русского слова» писал: «Из исполнителей на первом месте следует поставить госпожу Домашеву, очень юную артистку, выступавшую в роли шестнадцатилетней наивной девочки. Госпожа Домашева обладает самым драгоценным перлом всякого артистического дарования, глубокой и задушевной искренностью. Ее простая естественная игра сразу же была оценена публикой по достоинству и неоднократно прерывалась тоже искренними и горячими аплодисментами».

По окончании школы, в летний сезон 1893 года, она, как профессиональная актриса, начинает свои первые шаги на сцене подмосковного дачного театра в Богородске. Замеченная известным антрепренером Коршем, получает у него ангажемент, с 1893 по 1895 год.

За два сезона в Театре Корша Мария Петровна переиграла весь водевильный репертуар с пением и без пения, где, кстати, у нее был замечательный партнер Павел Николаевич Орленев[[188]](#endnote-184). Он так же, как и она, начинал здесь свою карьеру, оба они сделались любимцами московской публики.

Закончив с успехом зимний сезон у Корша, Домашева на летний сезон 1895 года получила предложение в популярный тогда театр в Озерках, (речь о модном тогда пригороде старого Петербурга), к известному антрепренеру В. А. Казанскому, где, между прочим, в то время начинала свою карьеру Елена Маврикиевна Грановская[[189]](#endnote-185). Антрепренер Казанский умел выискивать и, кроме того, умел воспитывать и любовно преподносить публике сюрпризы в виде молодых и талантливых актеров и актрис. Увидев в Марии Петровне Домашевой большой талант, он сразу же обратил на нее внимание и смело предложил ей первое место в своей труппе. И она с успехом выдержала этот в сущности только третий для нее сезон. Так, в частности, один из рецензентов писал: «Госпожа Домашева несомненно весьма приятное и яркое дарование, веселая и беззаботная. Особенно хороша Домашева в ролях подростков, это прирожденная инженю-комик, а ее интонации и движения в этих ролях полны непосредственности и свежести».

После шумного успеха в Озерках, она, несмотря на то, что ее усиленно {92} звал к себе обратно в Москву Корш, соблазнилась заманчивым предложением Малого театра Суворина, и с 1895 по 1899 гг. играла в нем первые роли молодых инженю. Прослужив у Суворина четыре сезона, начав с водевилей, она сумела за короткий срок занять первое положение, снискать любовь публики и критиков. В одной из многочисленных, как правило, хвалебных рецензий, посвященных Домашевой, мы находим следующие строки: «В субботу 14 февраля в театре Литературно-артистического кружка состоится бенефис артистки Марии Петровны Домашевой, представляющей собою одну из главных сил труппы Литературно-художественного кружка». (Напомню в скобках, что так официально на первых порах именовался театр, известный большинству как Малый, или Суворинский). Наконец, 24 февраля того же 1899 года состоялся прощальный бенефис Марии Петровны в этом театре, который она покинула ради Императорской сцены.

Несмотря на то что на Императорскую сцену она была приглашена еще весной, все же, благодаря тому, что в труппу Александринского театра брали актеров с большим отбором, ее окончательно зачислили в штат только после трех дебютов. Дебютировала она Верочкой в «Шутниках» Островского, Рози в драме «Бой бабочек» Зудермана; третьей роли, в которой Мария Петровна дебютировала, в анналах театра не сохранилось. Но одно известно, что дебюты были весьма удачными и показали дебютантку весьма ценным приобретением для Александринской труппы.

Так началась сценическая жизнь в Александринском театре этой скромной и талантливой актрисы, которая быстро утвердила за собой амплуа лучшей инженю-комик, какую только когда-либо знала русская сцена. Не самая яркая звезда, как и не самое яркое амплуа в театре. Но одна из лучших в тех россыпях созвездий, которыми изобиловала в то время наша труппа.

К моменту моего прихода в театр я застал уже Марию Петровну в расцвете ее сценической карьеры. Ее имя не сходило с афиш Александринского театра. Она играла основные роли классического репертуара: Марью Антоновну в «Ревизоре», Лизу в «Горе от ума», Юлиньку в «Доходном месте». Все, что она играла, было сыграно не просто хорошо. Нет, это были истинные образцы того, как надо играть такие роли. Я уже не говорю о том, что она великолепно чувствовала стиль Островского, Гоголя, Грибоедова. Но главное — много яркого, интересного, типичного, детально разработанного внесла в каждый из созданных ею образов.

Шли годы. Менялись составы. Но десятилетиями Мария Петровна Домашева сохраняла за собой свое место в театре. Все так же молодо играла она Лизу, Марью Антоновну, Анютку в толстовской «Власти тьмы». Она была поистине неувядаемой. Ей исполнилось уже пятьдесят, когда театр возобновил комедию Островского «Свои люди — сочтемся!» Весь состав оказался новым, но по-прежнему, как и двадцать пять лет тому назад, Липочку играла Домашева. И играла, по словам Карпова, возобновлявшего спектакль, так же молодо, так же свежо, как много лет назад, когда ее партнером в Большове был Варламов.

{93} Недаром А. Р. Кугель в отчете о праздновании тридцатилетнего юбилея Домашевой писал: «Если бы М. П. теперь сыграла Анютку во “Власти тьмы” или водевиль “Под душистой веткой сирени” — она наверно сыграла бы лучше, чем тридцать лет назад, а иллюзия молодости — это ее секрет и, порою я думаю, не получила ли она ее в дар от Калиостро?!»[[190]](#endnote-186)

И не случайно. Когда через восемь лет было второе возобновление пьесы «Свои люди — сочтемся!», наряду с новой и молодой исполнительницей роли Липочки Еленой Петровной Карякиной, Домашева опять вышла на сцену, и играла свою Липочку без всяких скидок на возраст.

В ее игре всегда все было ясно, прозрачно, дышало естественной простотой и грацией. Пленительные свойства ее индивидуальности выражались с такой определенной четкостью, что это мешало ей раздвинуть рамки своего амплуа. Кто-то очень правильно заметил, что «она слишком хороша была в рамках вострушек, легкокрылых забавниц и наивных девушек. Опасно хороша. Это замыкало тесным кольцом круг ее ролей»[[191]](#endnote-187).

Но, несмотря на то что круг ее ролей был как будто ограничен, все же благодаря характерности и типичности, которыми она расцвечивала каждую роль, ей всегда удавалось создавать интересные образы. Она, пожалуй, даже напоминала Варламова в том смысле, что так же, как и он, оставалась внешне как будто везде Домашевой, всегда была узнаваема. Но силой своего внутреннего излучения она достигала внутренне полного перевоплощения. И потому ее Лиза, ее Липочка, ее Юлинька, все они были типично домашевские, но в то же время абсолютно разные и всегда увлекательные. Подробнее скажу о Липочке.

Для того чтобы ярко играть Островского, надо прежде всего овладеть богатством и особенностями его языка. И Домашева владела этим в совершенстве. Ее звонкая, чеканная речь, ее точные и четкие интонации, причем интонации музыкальные, помогали ей избежать той фальши, которая бывает часто у актеров, играющих бытовые пьесы, и заставляли не только с удовольствием на нее смотреть, но и с удовольствием ее слушать. Липочка Домашевой отличалась необыкновенной многогранностью. Она была и строптива, и капризна, и кокетлива, наивна и страшна. В ней, на вид как будто беззаботной и желающей только наряжаться и жить в свое удовольствие, актриса умела обнаружить такие черты характера, которые делали ее, купеческую дочку, своеобразной Гонерильей купеческого короля Лира. Она показывала в последнем акте свою героиню алчной, бездушной хищницей. И если Большов еще мог в финале вызвать у зрителей какое-то сочувствие, то Липочка — Домашева вызывала ненависть и омерзение. Причем никакого наигрыша, никакого нажима в игре актрисы никогда не наблюдалось.

Ей вообще чрезвычайно помогала водевильная закваска. Ведь в начале карьеры она была большой мастерицей этого капризного и трудного жанра, который часто открывает путь в сферу сложного драматического искусства. Недаром такой гениальный педагог, как Давыдов, так много уделял внимания водевилю, работая со своими учениками. И очень жаль, что в наших театральных институтах этот жанр как тренаж сейчас почти позабыт.

{94} Будучи комедийной актрисой, Домашева никогда не старалась смешить во что бы то ни стало. Ее Лиза в «Горе от ума» была именно веселое создание, живое, как про нее говорит Молчалин. Но Мария Петровна усложняла и углубляла образ Лизы тем, что показывала ее веселье сквозь слезы крепостной девушки, которая задыхалась от барской ласки и барского гнева. Она с удивительной точностью доносила до зрителя сложную партитуру грибоедовского текста.

Запомнилась она мне и в образе Тани из комедии Л. Н. Толстого «Плоды просвещения». Во всей сюжетной линии пьесы Тане отведено очень большое и важное место. Она не только во имя личного счастья, но и во имя счастья своих односельчан, рискуя скромным положением горничной, смело разоблачает и высмеивает барскую затею со «спиритичеством» — так она сама называет спиритизм.

Роль Тани очень сложная. И актрисе надо обладать не только талантом, но и большой техникой, чтобы сыграть все то, что хотел сказать этой ролью автор. И Домашева это делала, достигая великолепного результата. Вы видели в ней и хорошо вышколенную барскую горничную: не случайно первый мужик, посмотрев на нее, говорит у Толстого: «Действительно, сходственно вроде, как мамзель». Но при всем при том в ней преобладала чистая, простая, душевная крестьянская девушка, крепко связанная со своим народом. Ведь Домашева сама была дочерью крестьянина, и, кажется, ей это очень помогало в роли Тани. Такая смелая трактовка образа в цензурных условиях Императорской сцены горячо воспринималась демократической прослойкой публики, которая на протяжении всего спектакля награждала актрису искренними и горячими аплодисментами.

Шли годы. Минуло тридцать лет сценической деятельности, но, смотря на Марию Петровну, каждый раз вспоминалось грибоедовское — «все врут календари». В год этого юбилея ей было уже за пятьдесят, но она все еще выглядела молодой. Юбилей этот был замечательный, в своем роде исторический. Ибо в свой творческий вечер актриса выступала одновременно в ролях Марьи Антоновны и унтер-офицерши из «Ревизора». Это была первая попытка актрисы перейти на пожилые роли, и это явилось гвоздем вечера.

Такой замечательный критик, как Кугель, и, между прочим, большой почитатель таланта актрисы по этому поводу писал: «Марья Антоновна — венец жантильной барышни-вострушки, а унтер-офицерша — характернейшая роль комической старушки. Два полюса сценических амплуа! Я думаю, что в этом выборе ролей есть доза простительного кокетства: вот, дескать, какая я старуха! А мы, глядя на Марью Антоновну, не поверим и скажем — ну, М. П., какая же вы старуха! Бросьте притворяться. А ей — этой задорной — еще с неумирающим блеском задорных глаз — только это и нужно. “Разве?” — скажет она для приличия — и зальется смехом серебристых колокольчиков»[[192]](#endnote-188). Да, прав Кугель, Домашева изобрела какой-то эликсир молодости и ревниво охраняла его тайну.

Но эта моложавость была в то же время и опасной для актрисы, могла {95} перейти для нее в трагедию, ибо, повторяю, круг ее ролей долгое время оставался весьма узким. Но благодаря необычайной одаренности, с большим трудом все же Домашева освоила впоследствии роли, более приличествующие ее возрасту. Правда, все ее пожилые героини оказались как бы несколько молодящимися. Такова была в ее исполнении Кукушкина из «Доходного места», ее Марфа Тимофеевна в «Дворянском гнезде». Обе роли перешли к Марии Петровне по наследству после их идеальной исполнительницы Екатерины Павловны Корчагиной-Александровской. Но и Домашева сумела внести в создание их что-то свое, неповторимое.

На протяжении многих лет играя Юсова в «Доходном месте», я имел возможность видеть, как Мария Петровна играла сначала Юлиньку, потом Полиньку и, наконец, Кукушкину. Только актер может понять, насколько трудно в одной и той же пьесе переключаться из образа в образ. И если Полина и Юлинька были у Марии Петровны сыграны так, что уж лучше и сыграть нельзя, то в Кукушкиной она, если и не достигла идеала, то все же нашла собственный ход. Она играла Кукушкину женщиной, которая в прошлом имела большой успех, которая еще хорошо сохранилась, которая умела кокетничать, тем самым добиваясь расположения к ней Юсова. А Юсов нужен был ей ради карьеры ее дочерей или, точнее — ее будущих зятьев.

При такой трактовке роли все нюансы становились рельефнее. И во всей фигуре у Кукушкиной — Домашевой появлялась какая-то самовлюбленная гордость, которая подчеркивала ничтожество мещанского существования, придавая при этом ее ничтожеству черты своеобразной величавости. Причем Домашева играла почти пародийно, вместе с тем нисколько не снимая с образа необыкновенной жизненности.

С большим успехом работала Мария Петровна в пьесах о современности. Успешно играла Марию Тарасовну в «Платоне Кречете», а многие зрители помнят ее и по фильму «Депутат Балтики», где она создала образ жены Полежаева. Актриса старой школы, она сыграла эту роль настолько значительно, тепло и, что самое важное, настолько созвучно такому современному и молодому партнеру, как Николай Черкасов, что созданный ею образ явился одним из важных компонентов того огромного успеха, который справедливо выпал на долю фильма.

Домашева никогда не полагалась на свой талант и на свою редкую интуицию, а всегда подкрепляла и то и другое огромным актерским трудом и постоянной тренировкой. По словам ее мужа, Льва Николаевича Назарьевского, дома она постоянно работала не только над новыми ролями, никогда не забывая и старые, пытаясь найти в них что-то новое, недосказанное и свежее. Вот почему те триста пятьдесят ролей, которые она сыграла за свою жизнь в драматургии Островского, Гоголя, Тургенева, Толстого, Горького, Шекспира, Шиллера, Зудермана, Ибсена, Корнейчука, братьев Тур, Киршона, Луначарского и многих других, были сыграны ею всегда точно и интересно. Она могла служить примером для молодежи, как нужно относиться к своему любимому делу и сколько нужно работать, чтобы стать настоящим художником.

{96} Но Домашева была не только блестящей актрисой, она была и патриотом своей Родины. Оставаясь в блокаду в Ленинграде, она как актриса не только интенсивно работала в так называемом блокадном театре, но постоянно выезжала на передовые позиции, обслуживала с концертными бригадами части действующей армии. Воспитанная в лучших традициях русского реалистического искусства, она сумела сохранить их на протяжении своего долгого и славного творческого пути, всегда неся на сцену глубокую и искреннюю правду жизни.

Она умерла в возрасте семидесяти семи лет. Но в памяти всех, кто ее видел на сцене, она так и осталась вечно юной. И, как правильно заметил кто-то из ее почитателей, «с голосом жаворонка, попрыгуньей, с легкостью бабочки порхающей на сцене»[[193]](#endnote-189), замечательной актрисой и одной из тех, что навсегда вошли в историю русского театра.

*13 июля 1964 г*.

*Комарово*

# Мои встречи с А. Н. Толстым[[194]](#endnote-190)

Мои воспоминания об А. Н. Толстом относятся к довольно далеким временам. Точнее — к 1925 году. К моменту появления на нашей сцене его пьесы «Изгнание блудного беса». Я репетировал центральную роль старца Акилы. А поскольку Алексей Николаевич очень ревностно относился к своим театральным сочинениям, то весь репетиционный период не расставался с нами.

В короткое время он имел способность не только подружиться со всем коллективом, но, благодаря обаянию, простоте, остроумию и необычайной жизнерадостности, сделался абсолютно своим человеком.

Так как я играл центральную роль, то мне приходилось общаться с ним больше других. И каждый раз меня эти встречи обогащали. Толстой был одним из тех редких драматургов, которые умели не только хорошо писать пьесы, но и замечательно читать их. Алексей Николаевич несомненно обладал талантом острохарактерного драматического актера. В частности, он поразительно читал мою роль старца Акилы. По его ярким и сочным интонациям, если удавалось их уловить и запомнить на слух, можно было безошибочно наметить образ и хорошо сыграть роль.

Вскоре мое частое общение с Алексеем Николаевичем перешло в дружбу, а дружба эта еще более закрепилась, когда я попал в следующую его пьесу — «Делец», шедшую у нас в 1928 году. Пьесу эту Толстой мастерски сделал по мотивам произведений Газенклевера. Комедийный талант Толстого-драматурга поистине развернулся во всю ширь. Он сумел создать острую сатиру на современное буржуазное общество Германии и на материале буржуазной салонной комедии сделать бичующий, разоблачающий, иронизирующий трагифарс.

{97} Я играл здесь одну из центральных ролей — дельца Компаса. И в разработке образа, и в успехе, который я имел в этой роли, мне во многом помог Алексей Николаевич, дававший на редкость смелые и тонкие советы.

И, наконец, в 1935 году, когда Алексей Николаевич передал театру написанную им пьесу «Петр I», то по обоюдному соглашению автора и режиссера театра Б. М. Сушкевича, который ставил пьесу, роль Петра I была передана мне. Таким образом, на мою долю выпала честь первым сыграть в нашем театре толстовского Петра. Так же как в кино эта честь принадлежала Н. К. Симонову.

В период работы над Петром я часто бывал у Алексея Николаевича в Детском Селе, в нынешнем Пушкине. Об этих посещениях Толстого я всегда вспоминаю с удовольствием, но и с грустью, как о дорогом и невозвратном. Надо сказать, что щедротам Толстого как хозяина не было границ. Я уж не говорю о необычайно широком и всем известном хлебосольстве Алексея Николаевича.

Поражали широта энциклопедических знаний писателя, его культура, его духовная щедрость. Не только я, но и другие актеры приглашались в его дом на творческие беседы. Они всегда проходили в уютной библиотеке хозяина дома. Советы Толстого чрезвычайно обогащали всех актеров, занятых в пьесе. Особенно здорово и по-толстовски смачно показывал он роль боярина Буйносова — его играл у нас в театре Воронов.

Алексей Николаевич никогда не стеснялся в выражениях, если это помогало яркой обрисовке характера. И вот после долгих и подробных разговоров о Буйносове, которого Толстой советовал Воронову играть в домашней обстановке деспотом и буяном, а в присутствии царя — трусом, Воронов задал вопрос о внешности своего героя. И после долгой паузы мы услышали от Алексея Николаевича нечто, неподобающее для всякого уха, но абсолютно точное для характеристики Буйносова. И все сразу стало понятным, и роль пошла у Воронова как по маслу. Я же получил от Алексея Николаевича много интересных советов и деталей для обрисовки образа Петра. Он вскрыл такие глубочайшие {98} пласты в его характере, что, если я не достиг, может быть, в роли настоящего идеала (между прочим, Петр абсолютно удался Н. К. Симонову[[195]](#endnote-191)), то, во всяком случае, играл Петра так, как хотел Толстой. Играл Петра-преобразователя. А в конце я хочу предложить читателям письмо Алексея Николаевича ко мне, в котором он подвергает глубокому анализу мою работу над образом Петра. И вы, я думаю, оцените его подсказы.

*1 мая 1935*

Дорогой Яков Осипович,

я не смог с Вами встретиться после репетиции, 3‑го уезжаю в Москву.

Мне хочется сказать Вам несколько слов о Петре.

Мне нравится, как идет у Вас роль — Вы очень далеко ушли от репетиции в фойе. Молодой Петр у Вас умный человек, своеобразный и сильный. Единственное, чего мне хочется от него — это *найти его смех*. Он еще Ваш, еще не в образе.

О картине Полтавы не говорю, так как вся картина еще сырая.

В картине у Меншикова (с Екатериной), может быть, хочется больше мужской страсти, она ударяла ему в голову, как вино. По свидетельству Нартова[[196]](#endnote-192), он был очень любезен с женщинами, но долго канителиться не любил. Он не был романтиком, к женщине его влекла та же необычайная сила, как и ко всем делам и удовольствиям.

Волна его страсти начинается со слов, когда внезапно увидал, уставился на Екатерину, оглядел всю, под платьем почуял женщину, и: «кто такая…» и потом: «Хороша плясать, бесовка…» и весь разговор с ней — это идет от того, что он в себе еще сдерживает вскипающую страсть, и, наконец: «пойду… И посветила бы…» Это почти страшно по мужской силе.

Остальные картины — хорошо.

Но последняя, та, что мне так понравилась в фойе, — на этот раз меня совершенно не удовлетворила.

В первой картине Петра-человека нет. Есть какой-то символ, какая-то абстракция, глубоко разочаровывающая.

Подслушивая (не помню, кого подслушивал — министров или Екатерину с Монсом), Петр распластывается по стене. Это символически — интеллигент, то есть никуда не годится это поверхностно-внешнее дешевое выражение отчаяния. Нет, Петр труден, тяжел, человечен, — тут должен быть найден какой-то жест, простой, человеческий, реальный.

Когда Петр стоит между двумя министрами, запрокинув голову и разнеся руки наподобие распятого Христа, — это чистой воды Мережковский[[197]](#endnote-193), мистика. Это неприемлемо. Черт его знает, что он тут должен делать, может быть, до корня отгрызть ноготь. Но распятого Христа зритель не примет.

И, наконец, самый финал, — опять статуарность: силуэт на фоне белой ночи… Это для зрителя 1912 года, не для нас.

Нельзя выскакивать из реального образа в какую-то гравюру, в какую-то {99} живую картину. Ваш крупный талант, Яков Осипович, найдет реальные пути, найдет жест, идущий от реального трагического переживания. Он не должен быть ни красив, ни статуарен, он должен быть реален и правдив.

Еще одно: не найдено в сцене с монахами (никуда не годится иеромонах[[198]](#endnote-194)). А это место *самое ударное* в этой сцене.

Вот мои основные замечания. Все будет хорошо, и Вы молодчина, да еще какой.

Только одно, только одно: символику каленым железом. Крепко Вас обнимаю. 12 вернусь. Ваш *Алексей Толстой*.

Письмо это я храню, как дорогую мне реликвию, и часто при чтении передо мной встает образ обаятельного человека, талантливого писателя, незабвенного и единственного в своем роде А. Н. Толстого.

# Б. М. Кустодиев[[199]](#endnote-195)

Вспоминая целый ряд интересных людей, с которыми мне приходилось встречаться за мою большую жизнь в театре, я всегда с удовольствием вспоминаю встречу с Борисом Михайловичем Кустодиевым.

Моя встреча, я сказал бы, моя счастливая встреча произошла при следующих обстоятельствах. Начало 1920‑х годов можно считать периодом подъема советской драматургии. В это знаменательное время появилось много интересных современных пьес и среди них значительное место занимает «Виринея» Сейфуллиной[[200]](#endnote-196).

Бесспорным достоинством пьесы было прекрасное знание автором деревенского быта и языка. Когда в нашем театре приступили к постановке «Виринеи», возник вопрос, как важно показать на сцене и прежнюю русскую деревню, и русскую природу, и крестьянский быт. Само собой напрашивался вопрос о художнике, но таком, который смог бы в театральной живописи заговорить таким же правдивым языком, как это сделала Сейфуллина в тексте самой драмы. Постановщику спектакля Вивьену пришла счастливая мысль пригласить Бориса Михайловича Кустодиева[[201]](#endnote-197).

Я помню, с какой радостью воспринял это известие коллектив. Вот тут-то я и познакомился с Борисом Михайловичем и сразу же был полонен не только силой его большого таланта, но и обаянием его человеческой личности.

Я играл в «Виринее» очень трудную и сложную роль правдоискателя крестьянина Магару. И должен сказать, что моим успехом во многом обязан Кустодиеву. Его замечательные советы, тончайшие детали, подсказанные мне для образа, наконец, два великолепных эскиза, которые он сделал для меня, помогли не только внешне воссоздать этот образ. От эскизов исходило какое-то внутреннее излучение, оно-то и подсказало мне самую сущность образа.

А его замечательный макет к спектаклю! Он был сделан так мастерски, {100} просто, удобно и точно, так детально в смысле всех мизансцен, при этом так органически увязывался с текстом Сейфуллиной, что сразу же создавал ту нужную атмосферу, в которой актерам было легко играть.

Во всей постановке, в успехе, который имел спектакль, огромнейшую роль сыграло большое мастерство Бориса Михайловича. Как он умел показать красоту национальной природы! А его фанатическая любовь к России, его необычайное искусство пейзажа и типизации, которое так ярко проявилось еще и в его картинах — в «Ярмарке», «Чаепитии», «Масленице» и других.

Часто, вспоминая о «Виринее», я вижу перед собой яркий, незабываемый образ большого художника и обаятельного человека Б. М. Кустодиева…

*3 мая 1964 г*.

*Ленинград*

# О людях, которых никогда не видит зритель[[202]](#endnote-198)

Почему-то в мемуарной литературе мне не приходилось читать ни одного слова о тех скромных театральных работниках, которых никогда не видит зритель. О тех, с кем нам, актерам, приходится делить все наши рабочие будни, о тех, кто честно и зачастую фанатично отдает себя театру.

Я говорю о театральных плотниках, бутафорах, осветителях, костюмерах и костюмершах, о гримерах, суфлерах и помощниках режиссера. О всех тех рядовых работниках, с которыми мы тесно соприкасаемся изо дня в день и на репетициях и на спектаклях. А вместе с тем я уверен, что каждый из актеров, проработавший в театре много лет, покопавшись в своей театральной биографии, обязательно вспомнит не один факт, когда кто-нибудь из этих скромных людей сыграл в его театральной жизни известную, подчас, может быть, очень важную роль.

Вот и я вспоминаю свои первые шаги на Александринской сцене.

Надо сказать, что императорский Александринский был театр особенный. Обстановка и люди в нем преобладали чопорные и важные. Актеры делились на ранги. Отношение к новичку было сухое. На него смотрели как на чужака и долго присматривались, прежде чем допускали в свою семью. Я помню, как впервые, войдя в знаменитое актерское фойе, я почувствовал свое одиночество, почувствовал страх перед этими жрецами искусства, служителями Мельпомены и признанными знаменитостями. Очутившись в таком окружении и смущенный от направленных на меня десятков людских глаз, я постарался незаметно, поскорее выбраться оттуда и, пройдя по коридору, робко поднялся по знаменитой железной лестнице, которая вела на сцену. Но когда я подумал, что по этой лестнице ходили в свое время Каратыгин[[203]](#endnote-199), Мартынов[[204]](#endnote-200), Самойлов[[205]](#endnote-201), Стрепетова, Левкеевы, Жулева[[206]](#endnote-202), а теперь ходят Варламов, Давыдов, Савина, Мичурина, Стрельская, Юрьев, Далматов, Аполлонский и другие — мне сделалось еще страшнее. А уж когда я притронулся к ручке чугунной двери, за {101} которой начиналась сцена, у меня и совсем от страха закружилась голова, и в таком состоянии я впервые вступил на исторический планшет огромной Александринской сцены.

Я не знаю, чем бы все это кончилось, если бы мой страх не был рассеян неожиданным появлением невысокого, но довольно плотного старика, с огромной, как у Черномора, бородой. При виде моей растерянной фигуры лицо его вдруг расплылось в широкую улыбку, от которой мне сразу стало легко на душе. Ведь это была в сущности первая улыбка, которую я встретил за кулисами Александринского театра. При ближайшем знакомстве обладателем этой чудесной улыбки оказался не кто иной, как дежурный плотник. Впоследствии выяснилось, что он — из знаменитой династии театральных плотников — Прохор Никитич Максимов, около пятидесяти лет уже работающий на Александринской сцене.

К нашей теплой беседе присоединился еще и дежурный пожарный.

Но что это был за пожарный! Теперь, появись такой — это был бы просто музейный экспонат. В пожарные команды обычно набирали из солдат, выслужившихся в гвардейских частях. Таков был и мой новый знакомец. Огромного роста, косая сажень в плечах, выхоленные, но уже поседевшие усы, в просторной брезентовой куртке, с широким поясом, на котором внушительно красовался пожарный топор, и в начищенной до самоварного блеска медной пожарной каске, сей непременный и постоянный атрибут любой сцены и живой свидетель закулисной жизни производил ошеломляющее впечатление.

И вот прошло с тех пор уже почти пятьдесят лет, а не могу я забыть этих чудесных стариков. Надо было видеть, как искренне они обрадовались, узнав, что я принят в театр артистом. Они поздравили меня, расспросили, откуда я, где учился, кто мой учитель, какие роли я думаю играть. Похвалили мои внешние данные, а Прохор Никитич сказал, что я чем-то напоминаю ему артиста Киселевского[[207]](#endnote-203). И тут пожелали мне всяческих успехов, со словами: «Ну, начинай, с благословением!..»

Короче, это была не простая беседа. Это было, если хотите, своеобразное посвящение в рыцари. Это было совсем как у Несчастливцева с Аксюшей: «Эту ночь я отдаю тебе, в эту ночь я посвящаю тебя в актрисы». Так вот, оба они — старый театральный плотник Прохор Никитич Максимов и старый пожарный, фамилии которого я даже не знал, — посвятили меня в актеры.

Да. Но прежде чем продолжать свои воспоминания о людях, которым я посвящаю мои заметки, я хочу объяснить, что же из себя представляла эта категория театральных работников.

Начну с плотников.

Театральный плотник — не просто человек, случайно работающий в театре. Нет, совсем не так. У него не только профессия театрального плотника, но и вся органика театральная. Человек, выросший в театре, понявший его назначение, изучивший его специфику, невольно интересующийся, если работает в драме — драматическим искусством, если в опере — оперным, — вот он кто. Были целые династии театральных плотников. И мой Прохор Никитич {102} был как раз одним из ярких представителей такой династии! Откуда же она явилась?

Надо сказать, что на Александринской сцене она имеет свою интересную историю.

Некогда управляющим драматическими театрами Москвы и Петербурга был Потехин[[208]](#endnote-204). Потехин происходил из помещиков, и из своего имения, которое, если не ошибаюсь, находилось в Тверской губернии, он подбирал пригодных людей, которых определял на те или иные должности по театральному ведомству. К тому времени, когда я поступил в театр, я застал многих потомков таких династий, кроме вышеупомянутого Максимова, Петра Яковлева, Арсения Ивановича Иванова, Якова Федоровича Варламова, интереснейшую фигуру — Василия Алексеевича Миронова и многих других. Все они были потомственными театральными плотниками и по-настоящему любили театр.

И вот, с легкой руки Прохора Никитича началась моя прочная дружба со всеми этими чудесными скромными тружениками сцены, которые умели искренне и попросту резать тебе правду-матку в глаза. Когда нужно выругать — ругали. Когда ты стоишь того, чтобы тебя похвалили, — хвалили. А ведь что греха таить: среди актерской братии такое явление, как услышать искреннее мнение, было весьма редким. По этому поводу как-то очень зло, но правдиво заметил Евтихий Павлович Карпов. Однажды он, придя на утреннюю репетицию, явился раньше других и был невольным свидетелем встречи актеров и актрис друг с другом, собиравшихся на репетицию. Все они, здороваясь, целовались, говорили разные хорошие слова. И тогда Карпов, глядя с грустью на эту картину, обратившись к одному из актеров, обронил: «Гефсиманский сад»[[209]](#endnote-205). К сожалению, так было часто.

Наша актерская профессия всегда на виду. И всегда подвергается критике. Репетиционный период — тебя критикуют режиссер, актеры, с которыми ты работаешь, еще больше — актеры, которые не заняты в спектакле (кстати, это наиболее злые критики, так как они завидуют тебе, что ты попал в спектакль, а они нет). Затем есть еще домашние критики — родственники, которых, к слову, тоже не всегда надо слушаться. Наконец, ты выходишь на премьеру — и тут ты подвергаешься, во-первых, профессиональной критике, имя твое попадает на страницы прессы, и, наконец, последним тебя критикует самый строгий и в то же время самый справедливый критик — публика.

Я не хочу сказать, что актеры, как правило, относятся друг к другу недоброжелательно. Но что они не всегда по той или иной причине бывают принципиальны — факт. Поэтому я предпочитаю, может быть, подчас грубую прямолинейность, идущую от доброжелательства, чем деликатные высказывания, идущие от явной неискренности. И часто такими искренними критиками, желающими тебе помочь, являются помощник режиссера, суфлер, гример, театральный плотник… Среди них у меня были настоящие друзья, которые многому меня научили и дали целый ряд простых, но полезных советов. Да, именно простых советов. Приведу пример из моей актерской практики.

Я только что получил в «Горе от ума» роль Скалозуба. Ну, сами понимаете, {103} какое это было для меня огромное и волнующее событие. Тут тебе и традиция, и рецепты старых исполнителей роли, и гигантское по своему актерскому составу окружение — Давыдов, Юрьев, Горин-Горяинов, Домашева, Потоцкая, Мичурина, и ответственность за классическую чистоту грибоедовского текста. Как на новичка, на тебя направлены все взоры, и все советуют, и не знаешь, кого слушать и кому верить. Причем надо сказать, что внутренне роль Скалозуба я сразу понял, и она у меня пошла. Но я долго не мог овладеть именно внешней стороной роли. А в Скалозубе она очень важна. Надо было выбросить из роли все штатское и играть военного. И оправдать ремарку «созвездие маневров и мазурки».

И тут мне на помощь пришел не кто иной, как старый плотник Петр Яковлев. А надо сказать, что Петр Яковлев — это была ходячая история театра. Он пришел на Александринскую сцену за два года до смерти Мартынова, то есть в 1858 году. Когда я поступил в Александринский, ему было семьдесят два года. Он выглядел еще довольно бодрым. Ну, вы представляете себе, кого и что он за пятьдесят три года службы в театре ни перевидал.

И вот, когда я репетировал Скалозуба, он, ссылаясь на одного из лучших Скалозубов, которого видел, на актера Ивана Платоновича Киселевского, подсказал мне очень интересную деталь, которая весьма украсила роль. Он рассказал мне, что Киселевский не ходил в этой роли, а вроде как танцевал. И это у него получалось ладно. Когда я поделился с моим учителем Юрьевым, он подтвердил все сказанное Яковлевым и добавил, что Киселевский действительно в походке Скалозуба чуть-чуть приплясывал, выделывая как будто па мазурки, что при внешней военной выправке действительно давало впечатление «созвездия маневров и мазурки».

А вот и другой пример.

Было это в пору моей актерской юности. Репетировалась бездарная пьеса Опочинина «Другая жизнь». Опочинин служил чиновником в Дирекции императорских театров, и, по принципу — «Ну, как не порадеть родному человечку», пьеса его попала на сцену. Юрьев и Аполлонский отказались играть в таком «шедевре», а мне после них, как молодому актеру, попросту приказали сыграть центральную роль.

Я страшно мучился на репетициях, ничего у меня не получалось, да к тому же режиссер Долинов, ставивший пьесу, был груб и нетерпим, а показать сам что-нибудь толком не умел. И на одной из репетиций я дошел до того, что в перерыве, забравшись в дальнюю кулису, просто-напросто разревелся. Там меня и застал тогда еще сравнительно молодой, несколько мрачный на вид, но добрейшей души человек, театральный плотник Арсений Иванович Иванов. Он, помню, как-то неуклюже обхватил меня своими могучими руками и поначалу обласкал, а потом выругал и потребовал, чтобы я прежде всего перестал реветь, так как слезами, мол, ничему не поможешь. А затем довольно мудро посоветовал: «Что ты им, актерам-то, слезы свои показываешь! Ведь они тебя все равно не пожалеют. А ты эти слезы лучше для публики побереги. Вот она, оценит».

{104} Ну, разве такое можно забыть?

И ведь настолько он меня вдохновил, что я взял себя в руки и совершенно по-иному стал репетировать и даже удостоился одобрения со стороны капризного Долинова.

Да, и вообще рабочие сцены всегда относились к актерам с радушием и заинтересованностью. Надо было только посмотреть, когда шла новая пьеса, как весь технический персонал выискивал за кулисами щелочку, чтобы через нее понаблюдать за игрой актеров, и тут же в антрактах шли споры, наводилась самая строгая критика, складывались мнения, и затем на другой день после премьеры вы могли получить самую подробную устную рецензию.

К чести актеров нашего театра, надо сказать, что, за исключением, может быть, пяти-шести человек, вся труппа вообще была с техническим персоналом в хороших отношениях. Да это и понятно. Ведь актер по природе своей демократичен. А провинциальное русское актерство — это вообще, если хотите, своеобразный отряд пролетариата. Рабочие сцены нас прекрасно понимали и никакого классового антагонизма между нами не возникало.

Но начальство, особенно в таком специфическом ведомстве, каким было Министерство двора, в ведении которого находились императорские театры, оно-то к актерам относилось весьма пренебрежительно. А уж к рабочим сцены просто плохо. Поэтому всякое внимание актеров к техническому персоналу ценилось чрезвычайно в среде рабочих сцены. Из них многие были весьма талантливыми людьми, но на продвижение их театральное начальство шло неохотно.

Насколько было трудно рабочему продвинуться на какую-нибудь ответственную должность, свидетельствовал рассказ Михаила Андреевича Филиппова, одного из старейших наших работников.

Михаил Андреевич прослужил в театре шестьдесят два года, сначала в качестве помощника машиниста сцены, затем машинистом, наконец заведующим постановочной частью. Так вот он рассказал мне многострадальную историю Василия Алексеевича Миронова, тоже пятьдесят лет проработавшего в нашем театре. Миронов, как сообщил Филиппов, был принят им на должность плотника. Но он замечательно работал, проявляя незаурядную инициативу, и Филиппов перевел его в один из отстающих цехов театра — в столярную мастерскую, который, благодаря усердию нового работника, в короткий срок стал образцовым. Воспользовавшись этим, Филиппов решил продвинуть молодого человека, обратился к бывшему в то время заведующим постановочной частью чиновнику графу Менгдену с просьбой перевести Миронова на должность помощника машиниста сцены. Но — получил в ответ отказ, да еще и устный выговор от графа. И только после революции Миронов получил должность машиниста сцены.

А бутафор Алексей Осипович Соков, которого революция сначала выдвинула в председатели месткома, затем в течение многих лет был заместителем директора театра, снискав общую любовь и уважение к себе со стороны работников театра.

А наши театральные костюмеры, эти скромные труженики, эти в полном {105} смысле слова подвижники, которые, что называется, не за страх, а за совесть, не зная отдыха, отдавали себя театру.

Надо сказать, что ваша театральная костюмерша, которая вас одевает — становится для вас самым близким человеком. Да это и понятно. Когда вы, взволнованный, приходите на первую генеральную репетицию, то она переживает невольно с вами все могущие возникнуть в процессе репетиции неприятности, как-то: неполадки в костюме, гриме, наконец, неудачу в роли, всякие неприятные разговоры с художником, с режиссером. Она в курсе всего, что касается вас. Даже всякие ваши личные переживания вы прежде всего поведаете ей. Она становится невольным вашим секретарем, вашим духовником. Она переживает с вами по-настоящему и искренно все ваши неудачи и все ваши победы. Это такой ваш друг, который никогда не подведет. А если надо, то, может быть, и горькую, но скажет вам всю правду в лицо. И глуп тот актер, который это не выслушает до конца или обидится.

Я всегда с громадной теплотой вспоминаю такую замечательную женщину, как Полина Васильевна Кузьмина, или просто дорогую мою Полю. Ведь, что греха таить, бывало, придешь в дурном настроении, начнешь раздражаться, а она все сразу поймет и только посмотрит на тебя или скажет спокойно: «Ну, чего раздражаетесь? И портите нервы и мне, и себе. Вам ведь еще целую роль играть, а вы себя понапрасну расстраиваете».

А то, помню, был такой случай: шла пьеса «Нефть». Принадлежала она перу тогда еще начинающих, а ныне довольно известных драматургов, Штейна и братьев Тур и страдала рядом недостатков, которые приходилось преодолевать в процессе репетиций и актерам, и режиссеру. Мы выиграли спектакль, только стоило это всем нам большого труда и нервов.

Как исполнитель главной роли, я нервничал больше всех. А режиссер, ставивший пьесу, был тоже человек горячий. И вот на одной из репетиций он довел меня до того, что я почувствовал себя плохо. Прервал репетицию и спустился к себе в уборную. Режиссер не унимался и в довольно возбужденном состоянии последовал за мной. Но не тут-то было. Ему преградила дорогу моя Полина Васильевна и заявила, что она его ко мне не пустит. А он был не только режиссер, но и директор театра[[210]](#endnote-206). Вся сцена происходила у дверей моей уборной, и несмотря на его угрозы, она все-таки его ко мне не пустила. Чем, конечно, предотвратила скандал, успокоила разбушевавшегося режиссера, и я, успокоившись, как ни в чем не бывало продолжал репетицию. Она сделала это в интересах творчества, показав себя и чутким человеком, и хорошим товарищем, и образцовым производственником, говоря языком тех лет.

Такие крупные актеры, как Варламов и Давыдов, и те считались со своими костюмерами. Как люди пожилые, они имели установившиеся с годами привычки и даже капризы. И костюмер в этом случае должен был быть чутким человеком и даже психологом. К таким костюмерам актеры привыкали. Вот почему они работали десятки лет, и расстаться с ними бывало трудно, причем страдали в таких случаях обе стороны.

{106} Я вспоминаю одну историю из поездки с Варламовым, свидетелем которой мне пришлось быть.

Выступали мы в Екатеринославе. Шла пьеса Островского «Не в свои сани не садись», где Варламов изумительно играл Русакова. После окончания спектакля я зачем-то зашел к Константину Александровичу в уборную и был свидетелем следующего диалога между ним и постоянным его костюмером Иваном Саввичем Васильевым. «Ну, что, Константин Александрович, ведь я говорил вам, что нельзя столько спать перед спектаклем. Вот вы всю сцену с Дуней сегодня играли хуже, чем всегда». Варламов вначале было запротестовал, но потом добродушно засмеялся и сказал: «Вот черт, ведь все заметил! — И тут же добавил: — А ведь ты прав, Ванечка! — (Ванечке этому, кстати, было уже под шестьдесят) — Плохо я играл сегодня эту сцену! И даже не знаю, за что мне публика так аплодировала». На это Иван Саввич ему мудро возразил: «Да аплодировать-то вам было за что. А соблюдать себя актер должен все-таки всегда!» И, конечно, прав был старый театральный портной — режим в день спектакля для актера очень важен.

Недаром такой гениальный актер, как Владимир Николаевич Давыдов, и к тому же не менее гениальный педагог, всегда советовал своим ученикам очень прислушиваться к мнению театрального костюмера, театрального плотника, гримера, даже капельдинера. Ведь эти люди столько видели актеров и столько за свою жизнь пересмотрели спектаклей, что всегда могли вам подсказать что-то простое, бесхитростное и вместе с тем важное. Кстати, Давыдов был один из тех немногих людей в театре, который не из ложного демократизма, а искренне, по-дружески относился к техническому персоналу театра, как правило, всегда здоровался со всеми за руку и приучал к этому других, которые зачастую держали себя свысока, обнаруживая только свое явное ничтожество, бескультурье и глупость.

В числе средств, помогающих актеру зажить на сцене жизнью изображаемого лица, принадлежит достоверный грим. Вот почему профессия гримера является наиболее близкой актеру; гример, если хотите, участвует в создании образа.

Конечно, душу не загримируешь. Но внешность — во многом — зависит от художника-гримера. Хотя в нашем театре было немало актеров, которые, как Далматов, Озаровский, Лерский, Петровский, предпочитали гримироваться сами, но это, все же, было исключением.

Что же из себя представляют театральные гримеры?

Из той блестящей плеяды старых театральных гримеров Петербурга, с кем мне пришлось в свое время работать, большинство являлось самородками. Среди них значились весьма знаменитые мастера: Васильев, Степанов, Геннадий Варламов и начавший свою службу в Суворинском театре, а закончивший ее в Большом драматическом имени Горького, слывший «королем гримеров», Сергей Марселович Маковецкий. Это был громадный талант и тонкий художник. И актеры считали честью для себя попасть в его изумительные руки. Его услугами пользовались Юрьев, Максимов[[211]](#endnote-207), Монахов[[212]](#endnote-208), Софронов[[213]](#endnote-209) и {107} многие другие. К тому же он был несравненным исполнителем итальянских народных песен, которые пел только в узком домашнем кругу. Особой школы гримеров у нас не существовало. И хотя при каждой театральной школе имелся класс грима, но он формировался как одна из дисциплин для будущих актеров. Преподавателями грима в театральных учебных заведениях всегда по преимуществу были актеры. Да это и понятно, так как театральные практики-гримеры теории обычно не знали. У нас, скажем, в театральном училище преподавал грим актер Павел Александрович Лебединский. И преподавал по-своему очень хорошо и по своему же собственному учебнику. Но все же, кончая школу, мы гримироваться как следует не умели и постигали это искусство уже тогда, когда поступали в театр.

А главному гримеру Александринского театра 1910‑х годов Тимофею Тимофеевичу Коняеву я просто обязан тем, что меня с позором не изгнали из театра. Дело обстояло так.

Только что меня приняли в труппу и дали безмолвную роль какого-то пожилого господина в пьесе Барятинского «Комедия смерти». На генеральную репетицию спектакля я явился чуть ли не за два часа до начала. Весьма тщательно, по номерам, разложил знаменитые лейхнеровские краски, пудру, белила и все, что в таких случаях требуется, и приступил к гриму.

Точно следуя урокам, преподанным мне в школе, я начал «творить», применяя при этом все, положенное для изображения пожилого человека. И так себе исполосовал физиономию, что когда ко мне, на мое счастье, зашел в уборную знаменитый Тимофей Тимофеевич, чтобы проверить грим молодого актера, он меня просто не узнал. «А ты кого же сегодня в спектакле изображаешь? — изумился он. — Полосатую зебру, что ли?» И тут же приказал стереть все мои художества, и двумя-тремя тончайшими штрихами сделал из меня того старика, которого мне надлежало изображать.

Вы представляете себе, что бы это было, если бы я в сцене панихиды по покойнику вышел бы к зрителям с такой рожей! Я бы, конечно, несомненно зарезал бы всю сцену и меня выгнали бы взашей из театра.

Тимофей Тимофеевич был почти безграмотный человек, но он обладал исключительным художественным чутьем и угадывал без ошибки не только грим. Он был великий провидец и умел почти без ошибки предсказать каждому актеру, выйдет из него художник или нет. И если он видел в новичке человека талантливого, брал его под свое покровительство, оказывая ему всяческую помощь. Но бездарностей люто ненавидел и совершенно откровенно говорил: «Ну, чего торчите в театре? Только место занимаете! Все равно ничего не выйдет!» И такого никогда сам не гримировал, а поручал своему ученику. А то еще хуже — загримирует так, что тому не поздоровится. В связи с чем мне хочется рассказать один случай.

Как-то у нас в театре дебютировал актер М. Ему был дан открытый дебют в «Царе Федоре». Надо сказать, что актера этого мы все знали и очень удивились, что он выбрал «Федора», который никак не соответствовал его дарованию. Да к тому же роль эту тогда в нашем театре блестяще играли два наших {108} актера — Павел Иванович Лешков и Николай Васильевич Смолич. Но больше всех это удивило и возмутило Тимофея Тимофеевича. И вот, когда М. явился к нему выбирать и примерить для царя Федора парик, то наш гример, во-первых, прочитал ему мало подбадривающую дебютанта «мораль», да, во-вторых, еще добавил, что ему с его лицом не русского царя играть, а эфиопского. Это было весьма зло, но верно подмечено. А на спектакль он его так загримировал, что на бедного М. было страшно смотреть. И когда я, выйдя на сцену в роли Шуйского, увидел нашего дебютанта, то еле доиграл акт, задыхаясь от смеха.

Правда, актера все же приняли в театр и он прослужил в нем много лет, очень хорошо делая свое небольшое, но полезное дело, — не в роли царя Федора.

А вот за человека талантливого тот же гример Коняев, бывало, душу отдаст и последнюю рубашку с себя снимет. Сам он был учеником знаменитейшего гримера Педера, который, будучи великолепным мастером, воспитал целое поколение мастеров. Среди его учеников выделялись, кроме Коняева, Федор Васильевич Григорьев, так называемый Заика, гример и учитель по гриму Ф. И. Шаляпина, с которым великий артист никогда не расставался.

У Коняева в свою очередь тоже были ученики. К моменту моего прихода в театр, в 1911, ему помогал молодой Сережа Алексеев, а значительно позже появился двенадцатилетний Коля Евстигнеев. Евстигнеева мало увлекала перспектива стать гримером. После революции он выбрал себе профессию театрального администратора, в скором времени занял пост главного администратора. И надо сказать, что более подходящей кандидатуры на это место было себе не представить. Будучи сыном сторожихи Александринского театра, в стенах которого он родился, он не только впитал в себя атмосферу кулис, но, живя в театре, приобщился к нему духовно. Кстати, здесь целый сюжет. Его квартира действительно находилась в театре. И будучи еще ребенком, он привык к тому, чтобы вечером, только переступив порог, сразу же очутиться в пятом ярусе и смотреть блестящие спектакли александринцев. Это заставило его искренне полюбить искусство актера и разбираться в нем. Он был страстным патриотом Александринского театра. А ведь хороший администратор — это человек, с которого начинается театр. Это, так сказать, его первое представительство перед зрителем. И Евстигнеев это представительство нее с большим достоинством. Кроме того, он отличался своим удивительно ровным отношением ко всем работникам театра. Его безвременную кончину искренне оплакивали. О нем действительно можно было сказать, что он родился в театре и умер в театре.

Совсем иного порядка фигуру представлял из себя другой помощник Коняева — Сережа Алексеев, которого в момент моего прихода в театр я застал шестнадцатилетним парнем.

Сергей Васильевич Алексеев, или Сережа, как попросту все мы, старые актеры, которые вместе с ним состарились в театре, звали его, был человеком {109} не слишком грамотным. Но большая любовь к избранной им профессии, настоящий талант, трудоспособность и хорошая, хотя подчас и суровая школа его учителя Коняева, где в качестве учебного пособия существовали еще подзатыльники, в скором времени превратили Сережу в настоящего мастера-гримера, во многом даже опередившего своего учителя.

Главным его качеством как специалиста было исключительное художественное чутье, что при наличии богатой техники владения светотенью позволяло ему добиваться очень больших результатов. Ну, и кроме того, чему у него надо было учиться, так это его образцовому отношению к делу и чувству ответственности, которые не позволяли ему никогда быть равнодушным. Он всегда волновался за порученную ему работу. Он, что называется, дневал и ночевал в театре, и в цехе у него всегда был образцовый порядок. И надо сказать, что гримерный цех нашего театра в бытность Сергея Васильевича заведующим был на большой высоте. Я помню, как он переживал, когда вместо него назначили более молодого мастера новой формации, более грамотного — Андрея Андреевича Берсенева.

Берсенев, я сказал бы, являлся по преимуществу теоретиком грима и, кроме того, обладал незаурядными педагогическими способностями. Недаром он заведовал кафедрой грима при Ленинградском театральном институте. И ему мы обязаны тем, что после смерти Сергея Васильевича и внезапной смерти самого Берсенева гримерный цех остался в надежных руках его учеников.

Сейчас я переживаю четвертое поколение гримеров. Среди них Вера Корнилова, Нина Лукьянова, Валя Мехнецова, Лида Вольская, Галя Никонова. Я помню их начинающими ученицами, сегодня они — прекрасные мастера.

Но я все же хочу еще раз вернуться к Сергею Васильевичу Алексееву, которого как гримера-практика я предпочитал Берсеневу. Сергей Васильевич, правда, ничего толком не мог объяснить. Да еще с его обычной поговоркой «так называется», которая меня раздражала. Но при этом делал он порой совершенно исключительные вещи. Я помню один такой случай. Шла в театре пьеса Лавренева «Лермонтов», где мне поручили роль Николая I. Поскольку Николай — фигура историческая, мне, конечно, хотелось добиться внешнего сходства. Поэтому я, сговорившись предварительно с научным сотрудником Эрмитажа, большим знатоком истории живописи и костюма В. М. Глинкой, взял с собой Сергея Васильевича и отправился в Эрмитаж. Нам при любезном содействии Глинки показали минимум двадцать пять — тридцать различных портретов Николая. И кроме того, открыли кладовую, где хранились триста редчайших костюмов царей дома Романовых, начиная с Алексея Михайловича, в том числе и костюмы Николая I. В конце концов, мы остановились на одном портрете, с которого легко было гримироваться. И я предложил Сергею, предварительно заручившись разрешением эрмитажного начальства, снять фото с этого портрета. Но он мне уверенно заявил, что он и так запомнит.

Наконец наступил волнующий в театре день пробы гримов и костюмов. С трепетом сел я за зеркало в моей уборной, и с таким же трепетом Сергей {110} Васильевич, примостившись за моей спиной, начал с примерки парика, который, к нашему обоюдному удовольствию, оказался хорошим. Ушив чуть-чуть парик и приладив его по голове, окончательно укрепив лаком на висках, Сергей Васильевич приступил к гриму. Но, несмотря на то что работает как будто в этот момент только гример, а актер сидит и смотрит в зеркало, работают они, в сущности, в этот момент оба. Ведь актер садится к зеркалу гримироваться внутренне абсолютно подготовленным к образу. Мало того, он себя видит и с внешней стороны. И теперь ему нужно в гриме добиться вот этого слияния образов внутреннего с внешним. И он, неотрывно смотря в зеркало, контролирует работу гримера и успокаивается только тогда, когда улавливает в гриме черты того человека, которого он сейчас будет изображать в спектакле.

На этот раз, внимательно заглянув в зеркало, оценив работу Сергея Васильевича, я внутренне напрягся. Потому что, к сожалению, не увидел в гриме главного — глаз императора Николая, его характерных выпученных, рачьих глаз, на что сразу же обратил внимание Сережи. Но он, как всегда в таких случаях, тоже начал нервничать и заявил мне, что если я буду «нестерически» (с русским языком он не ладил и на его языке это означало «истерически») вести себя, то как бы вместо Николая I не получился Николай II.

Ругались мы с ним отчаянно, и не знаю, чем бы все кончилось, если бы на шум не явилась моя костюмерша Дарья Антоновна Канунникова, и с присущим ей юмором, не прекратила бы скандал. После чего Сережа взял с меня слово, что я не буду смотреть в зеркало до тех пор, пока он не кончит работу. А окончив, как всегда, совершил очередное чудо. Грим всех буквально потряс своим исключительным сходством, а улыбающийся и довольный Сергей заявил мне: «Кабы вы меньше говорили, я бы вам еще не такого царя сделал бы». Дорого было во всем этом то, что наши волнения определялись нашей беззаветной любовью к искусству, к театру, нашей преданностью сцене. И жаль, что так сравнительно рано ушел из жизни этот простой, доброй души человек, талантливый русский самородок.

Такого же порядка из плеяды талантливых практиков-самородков были и {111} мастера женского гримерного цеха. К их числу надо отнести Евгению Герасимовну Семенову, проработавшую в театре свыше сорока лет. Она гримировала Савину, Жулеву, Левкееву и других замечательных актрис нашего театра. Теперь это место занимает ее ученица, нынешняя заведующая гримерным цехом Наталья Калиновна Артамонова, тоже тридцать три года работающая в нашем театре. Она создала сотни замечательных гримов вместе с Мичуриной-Самойловой, Корчагиной-Александровской, Тиме, Вольф-Израэль, Рашевской…

Театр принял к постановке пьесу. Первая читка по ролям — на ней присутствует состав актеров, занятых в пьесе, режиссер и помощник режиссера будущего спектакля. Работа помощника начинается уже с первой читки, где выправляется текст. Затем он будет выправляться еще многократно, в итоге продолжительных репетиций, и помощник режиссера будет вносить туда все текстовые поправки, все замечания режиссуры, все паузы актеров, создавая так называемый рабочий экземпляр, делая для себя партитуру будущего спектакля, полноправным хозяином которого он станет тотчас же, когда на премьере взовьется занавес. А до этого он — весь слух и внимание.

В свой экземпляр он должен внести весь установленный свет, музыку, звукомонтаж, вещи, необходимые по ходу спектакля. Если надобно — гром, молнию, выстрелы. Он должен у себя отметить перемену декораций каждой картины или каждого акта. Он же дает сигнал на подъем занавеса к началу спектакля. И наконец — занавес на поклоны актеров. Если в процессе репетиций он подчиняется режиссеру, заведующему освещением, заведующему постановочной частью, дирижеру оркестра, то на спектакле он является полновластным хозяином сцены и спектакля. Он — невидимый для публики волшебник, который приводит в движение всю внешнюю часть спектакля. Человек этот, в сущности, лишен собственной инициативы. Но он должен быть великолепным и точным исполнителем заданий режиссера. Вся закулисная дисциплина — как на репетициях, так и на спектаклях — в его руках. На протяжении всего репетиционного периода до самого перехода на сцену он является невольным свидетелем огромного мучительного творческого процесса всего спектакля в целом и творческих мук актера, которые он претерпевает в продолжение работы над образом. Он — друг актера и самый беспристрастный критик нашей работы.

Я, по крайней мере, после первых десяти-пятнадцати репетиций обязательно спрошу помощника режиссера репетируемой группы: «Ну как, Михаил Федорович (или Федя) как у меня идет роль?» И эти люди вам всегда скажут то, чего вы не услышите ни от репетирующего рядом с вами актера, занятого в этом спектакле, ни от режиссера, который о результате вашей работы скажет вам значительно позже; а вот помощник режиссера — он вам на ходу подметит хорошие и плохие ваши места, и актеры это всегда ценят.

Такие наши помощники режиссера, как Михаил Федорович Назаров или Федя Зубков — редкие работники в своей области. Это артисты своего дела. И надо сказать, что обязанности помощника режиссера в прежнее время были {112} куда легче и проще, так как партитура спектакля складывалась проще. Помощник режиссера являлся просто сценариусом. Он ходил с пьесой за кулисами, выпускал актеров на сцену. Такой помощник, бывало, к вам подойдет и скажет, предположим, там, «Яша (или Петя) приготовься к выходу». Проследит реплику на выход, выпустит вас на сцену, еще даст на счастье руку, а то и благословит. Были среди них замечательные мастера, такие, как Петр Семенович Панчин или дядя Федя Поляков. А сейчас мы людей этой профессии, по существу, и не видим. Ибо у помощника режиссера теперь своя ложа, в которой он сидит, у него там пульт управления и оттуда он руководит всем спектаклем. Но спектакль он все-таки невольно смотрит в свое окно и всегда первый скажет, хорошо ты сегодня играл или нет.

А знаете ли вы, что такое в театре суфлер?

Я говорю, конечно, не о нынешних временах, когда знание текста для актера есть непременное условие, хотя и теперь, я утверждаю, без суфлера обойтись нельзя. Но об этом я скажу позже. Но в условиях старого театра, да еще театра провинциального хороший суфлер — это пятьдесят процентов успеха. Ведь там иногда приходилось давать по две премьеры в неделю. Я сам в 1918 году служил в подобном театре в Вологде. Ну, конечно, когда на спектакль отводится две‑три репетиции, абсолютное знание текста невозможно. И тогда ваш первый помощник и друг — суфлер, на которого можно положиться как на каменную гору. Неслучайно антрепренер, набирая в провинцию труппу, прежде всего обеспечивал себя хорошим суфлером.

Да что там провинция! Раньше и на Императорской сцене что ни месяц, выпускали премьеру. А срочные вводы, когда надо вообще без репетиции заменить заболевшего артиста?

Помню, был со мной случай. Я только поступил в театр и, мучимый жаждой творчества, с нетерпением ожидал роли в какой-нибудь новой пьесе. Но вместо этого в один непрекрасный для меня день я был вызван к режиссеру театра Андрею Николаевичу Лаврентьеву, который объявил, что вечером идет пьеса Сумбатова «Старый закал» и мне надо срочно заменить заболевшего артиста И. В. Лерского.

Меня охватил ужас!

Представьте себе молодого актера, только начинающего карьеру, который должен так невыгодно в первый раз выйти на сцену Александринского театра. Но отступать означало бы показать свою беспомощность. Я согласился.

В двенадцать часов дня мне вручили текст роли, в два — назначили репетицию, а вечером — спектакль. Партнеры, приглашенные на репетицию, как всегда в подобных случаях, отнеслись к делу формально, за исключением только Веры Аркадьевны Мичуриной-Самойловой, которая, увидев мое состояние, отнеслась ко мне по-человечески тепло, по-товарищески деловито. Благодаря ей и, главным образом, королю суфлеров Николаю Алексеевичу Корневу я вышел из этого положения с честью, да еще и поощрение получил. Но о Корневе я должен рассказать несколько подробнее.

Вечером, за полчаса до спектакля, он явился ко мне в уборную и попросил {113} меня только об одном: чтобы я внимательно его слушал и точно выполнял все то, что он будет от меня требовать из суфлерской будки. И тогда все будет хорошо. Тут же, правда, не преминул добавить, что в случае успеха за мной, как он выразился, полдесяточка боковских сигар. Одним словом, про него можно было сказать, как Городничий в «Ревизоре» говорит о судье: «Ну, там, борзыми щенками или чем другим, а все взятки». Но когда окончился спектакль, я понял, что он такого подарка стоил.

И вот как это было.

Во-первых, только я вышел на сцену, как услышал от Корнева из суфлерской будки поздравление с первым выходом на Александринскую сцену и пожелание успеха. Но как мастерски это было подано! Ну, естественно, шепотом. Ну, и потом, что называется, вложено мне в рот. Дальше он продолжал: «Подойдите к Вере Аркадьевне, поцелуйте ей ручку, примите у нее предложенный вам стакан чая, выдержите паузу и дальше начинайте ваш текст». И так — на протяжении всей роли. Я, конечно, через пять минут успокоился, почувствовал себя как в люльке, и все пошло хорошо. Вот что значит хороший суфлер! Какое огромное искусство быть хорошим суфлером!

В свое время правильно брошенный клич Художественного театра об уничтожении суфлерской будки быстро подхватили театры столицы и провинции. Это принесло несомненную пользу театру и повысило художественное качество спектаклей. Но ведь в тех случаях, где это было неправильно понято, принесло и некоторый вред. Ибо суфлерскую будку уничтожить, конечно, можно. Но все равно без хорошего суфлера театру обойтись нельзя. Не говоря уже о том, что в период работы над ролью, когда актер должен овладеть текстом настолько, чтобы сделать его для себя органичным, суфлер необходим. Но и позже, при переходе на сцену, присутствие хорошего суфлера, который умеет вовремя подать актеру забытое слово, дает тот сценический покой, который так необходим.

Актер обязан знать роль абсолютно наизусть. Это закон. Но и тем не менее. Ведь недаром гениальная Мария Гавриловна Савина, которая всегда знала роль наизусть, для своего личного спокойствия любила, чтобы в будке во время спектакля сидел ее постоянный суфлер Константин Павлович Ларин.

Иначе вот что бывает.

Играя с Юрьевым в «Маскараде» Неизвестного, я был свидетелем того, как Юрий Михайлович в роли Арбенина, сыгранной им сотни раз, в сцене со мной, в десятой картине, забыл фразу: «Пророков не люблю и выйти вас прошу. Я говорю серьезно». А надо сказать, что я редко видел актера, который так бы терялся на сцене, как Юрий Михайлович. Да к тому же растерянность его увеличивалась от сознания, что в кулисах в этот вечер (суфлерскую будку к тому моменту уже ликвидировали) сидит неопытная, плохая суфлерша, помощи от которой не дождешься. Она что-то шептала из-за кулис, но это только злило Юрьева, так как ни одного слова до него не долетало. И когда пауза переросла все возможные границы и стала заметной для публики, тогда я принужден был подойти к Юрьеву вплотную и на ухо, почти в голос, подать {114} ему забытую фразу. Только таким образом удалось сдвинуть сцену с мертвой точки.

Я всегда вспоминаю с большим волнением тех суфлеров, с которыми мне пришлось работать на протяжении моей почти полувековой службы в театре. В большинстве случаев в суфлеры шли неудачники-актеры, которые, раз попав в театр, расстаться с ним уже не могли и, не найдя своего места и счастья на планшете сцены, с обидным чувством Аркашки из «Леса» («Каково это, Геннадий Демьяныч, для человека с возвышенной-то душой в суфлеры!»), хоть под планшетом, но все-таки оставались в театре, чтобы чувствовать себя приобщенными святому искусству. Они долго и с трудом отвыкали от актерства и, сидя в суфлерской будке, по привычке, с увлечением играли за всех персонажей. Из таких впоследствии получались идеальные суфлеры. Они трогательно любили свое дело, часто стоически выручая из беды как отдельных актеров, так и целые спектакли.

Я не могу забыть дорогих моему сердцу мастеров своего дела Петю Будкова, Сашу Жукова, Костю Новикова, Алексея Алексеевича Фатеева, Володю Войцеховского и многих других, сейчас уже ушедших в вечность. Их имена прошли через целые поколения русских актеров. К сожалению, сейчас профессия суфлера вымирает. А жаль!..

«Клава, бутафорию, нужную мне на сегодняшний вечерний спектакль, принесла?» — с таким вопросом я обращаюсь к моей костюмерше Клаве каждый раз, приходя на очередной вечерний спектакль, в котором занят. Сегодня у нас идет «Грозовой год», в котором я играю доктора Обухова, постоянного лечащего врача Ленина. Как врач, я должен следить за пульсом больного, стало быть мне необходимо на данный спектакль иметь часы, Затем, в четвертой картине, я ввожу ему камфару, для этого нужны шприц, спирт, вата. Во втором акте я по ходу действия привожу в чувство потерявшего сознание Василия, и первое, к чему я прибегаю как доктор, я даю пациенту нюхать нашатырный спирт. Стало быть, мне нужна бутылочка с нашатырем, и она обязательно должна находиться еще до начала акта за кулисами. Находиться она должна на определенном месте, так как я за нею посылаю актера, играющего секретаря, который и должен вынести на сцену эту бутылочку и передать ее мне в руки.

Все вещи я должен обязательно проверить еще до начала спектакля и если этого не сделаю и чего-нибудь не окажется на месте, пострадает спектакль. И вся ответственность падет на меня. Но если не окажется чего-нибудь на сцене — отвечать будет бутафор, а также помощник режиссера, который в свою очередь контролирует бутафора.

А бывает, что актер зависит на сцене от совместных действий бутафора и помощника режиссера. В том же «Грозовом году», в последней картине сцена построена так, что, желая создать покой Ленину, я стараюсь оградить его от всякого постороннего вмешательства. И вот, дав ему несколько врачебных советов, я, успокоенный, собираюсь покинуть сцену. Но меня останавливает телефонный звонок. Вполне понятно, что я выключаю телефон и забираю аппарате собой. Следовательно, вся сцена должна возникнуть только по телефонному {115} звонку. Значит, если бутафор забудет поставить аппарат или помощник режиссера не даст звонка за кулисами, картина окажется провалена. Это еще раз подтверждает, что роль невидимых для публики сотрудников театра в ходе спектакля имеет не меньшее значение, чем игра актера.

Я привел только один пример. Но ведь я в спектакле не один. Есть такие постановки, где занято десять, пятнадцать, двадцать человек, и тогда обязанности бутафора и его ответственность увеличиваются в такое же количество раз. Надо обо всех позаботиться, надо по всем уборным разнести нужные вещи. Но это еще не все и не главное. А главное-то — надо оформить, одеть спектакль. Значит поставить в каждом акте нужную мебель, если необходимо — повесить картины, люстры, не забыть положить нужные вещи на нужные места, вещи, с которыми актеру придется работать, например, если он курит — дать ему папиросу или сигару, поставить на стол пепельницу, да всего и не перечтешь. Ведь из вечера в вечер идут разные спектакли, и из вечера в вечер мы вместе с бутафорами и костюмерами шагаем из эпохи в эпоху. Сегодня может оказаться XVII век, а завтра мы попадаем по ходу пьесы в XX. Или сегодня — какая-нибудь буржуазная квартира 1915 – 16 годов, а завтра — квартира рабочего или цех современного завода, а то какая-нибудь стройка Дальнего Севера и так далее. Все это в предварительно разработанной экспозиции к тому или иному спектаклю передается в цеха, в том числе и в бутафорский, для точного выполнения задуманного.

Таким образом, из спектакля в спектакль, из года в год театр накапливает колоссальное количество различных вещей разных стилей, эпох. И наши бутафорские склады — это своеобразные музеи, целые кунсткамеры, где часто могут быть собраны вещи, начиная от петровской эпохи и до наших дней.

Само собой разумеется, это ответственная и еще одна неведомая для зрителя работа в театре, требующая очень сведущих и разбирающихся в театральном деле людей. И опять-таки большинство бутафоров, с которыми я работал, были самоучками, беззаветно любившими театр. Среди них Алексей Осипович Соков, впоследствии ставший заместителем директора театра. А также Шугай, который впрочем, будучи антикваром, великолепно разбирался в стилях эпох, в живописи, скульптуре. Приятно отметить, что в настоящее время заведующей нашим бутафорским цехом является бывшая актриса Нина Александровна Кустодиева. Ее актерское прошлое очень помогает ей в работе. Бутафория в тому или иному спектаклю благодаря ей всегда подобрана с большой достоверностью и любовью.

Вся работа людей в театре, которых никогда не видит зритель, должна быть на такой же высоте, как игра актера или искусство постановщика, так как она является краской к тому большому полотну, которое в целом и составляет искусство театра.

Одной из таких красок является свет. Успех спектакля во многом зависит от того, как он освещен. Установке точного света предшествует огромная работа режиссера и художника с заведующим освещением, который, конечно, и сам должен быть в этом отношении художником. Бывает так, что и отдельные {116} актеры, и даже спектакли оказываются загублены неправильным освещением. Ведь как бы хорошо ни была написана художником картина, она заиграет всеми красками только тогда, если она хорошо освещена. И так же в театре.

Я часто люблю сидеть в зрительном зале, когда устанавливается свет. Вот идет монтировочная репетиция. Поставили новые декорации для будущего спектакля. Но вы в них не разберетесь и не определите их качества до тех пор, пока вам их не подадут в соответствующем освещении сцены. И долго идут в зрительном зале споры между режиссером, ставящим пьесу, и такими матерыми театралами и крупными специалистами в своем деле, как заведующий постановочной частью Андрей Евгеньевич Гофман и великолепный специалист, заведующий освещением сцены милейший Александр Васильевич Борисов, пока они вместе не придут к единому решению.

Не могу не вспомнить и заведующего осветительным цехом, покойного Василия Дмитриевича Щеголева. С большой красивой гривой седых волос, с выхоленной и эффектно оформленной бородой, в очках с золотой оправой, он внешне походил на крупного ученого или профессора. И, надо правду сказать, он был действительно профессор своего дела. Начав карьеру фотографом Мариинского театра, он великолепно изучил искусство света и тени. Его высоко ценили и Варламов, и Давыдов, и Головин[[214]](#endnote-210), и Коровин[[215]](#endnote-211), с которыми его связывала большая творческая дружба. Я очень любил слушать его прекрасные рассказы о чудесных актерах Александринского и Мариинского театров, с которыми ему пришлось работать, и о целых спектаклях, которые он на своем веку и повидал, и освещал…

Великих актеров дало России крепостное крестьянство. И каждый раз, когда я об этом думаю, мне на память приходят не только знаменитые артисты, писатели, художники, ученые из народа, но и простые талантливые мастеровые. На нашей сцене, так же, как и во всей дореволюционной России, их никогда не замечали. Слишком сильны были иерархические, сословные и другие преимущества для знатных, богатых и чиновных.

Не часто вспоминают о них и сегодня.

Но если все вышеупомянутые мною специалисты подсобных для театра профессий не будут своим трудом помогать актеру и режиссеру, не поймут, что каждый должен быть на своем, даже скромном месте театральным художником, а не театральным ремесленником, то настоящего театра никогда не будет. Ибо театр в современном смысле слова — не только индивидуальное творчество, а коллективное действие, требующее гармонии всех его частей.

Заканчивая мою статью, я счастлив тем, что мне в какой-то мере удалось написать о тех скромных тружениках, кто бок о бок с нами, актерами, трудится в театре, кто так же любит театр, как и мы, кто так же волнуется за его судьбы и для кого, по выражению главного героя водевиля Ленского «Лев Гурыч Синичкин», «театр — мать, театр — отец, театр — его предназначение».

# **{****117}** О пении драматического актера[[216]](#endnote-212)

Петь я начал довольно рано, так как обладал от природы хорошим голосом. Естественно, я мечтал быть оперным певцом, и, если бы меня спросили пятьдесят лет назад при поступлении в консерваторию, кем я хочу быть, я не раздумывал бы с ответом.

Петь в драматическом спектакле? Да мне там делать нечего, ведь я — Вольфрам в «Тангейзере», по меньшей мере. А там, в драме-то, и пения нет. Так мне казалось поначалу. Однако со временем мне пришлось переменить взгляды.

Дело в том, что я увлекся драмой, и особенно Александринским театром. Бывало, придешь на спектакль, на сцене артист — старенький, низенький, слабоголосый. Предложить ему мою оперную партию, он руками замашет: «Что ты, милый, я и нот-то не знаю, и голос у меня не прочный…» А придет момент, присядет он под дерево, обнимет ствол руками, зальется слезами по невозвратно ушедшим дням — и запоет… Не знаешь, чем поет и как поет, только плачешь вместе с ним, и кажется, будто голос его не там, на сцене, а здесь, в твоей груди.

И понял я тогда, что оперному артисту в драме петь не легче, чем драматическому — в опере. Нет, от оперы я не отказался, только почувствовал, что есть нечто большее правильно взятой ноты, во много раз сильнейшее самого сильного форте.

И я начал искать. Вот выходит на сцену Шаляпин. Запел. Все, все так, как написано у композитора, как пели до Шаляпина другие… А слушаешь арию будто в первый раз, будто сейчас, при тебе рождается новый мир.

И вот я на эстраде начал имитировать Шаляпина, его манеру, его «стиль». Можно, наверно, спорить о целесообразности таких имитаций для вокалиста. Но как драматический актер я получил несомненную пользу от своих экспериментов. Стремясь воспроизвести шаляпинский голос, манеру пения, я невольно обращался к тому внутреннему, скрытому от поверхностного наблюдателя миру образов, идей, чувств великого артиста, для выражения которых голос был только инструментом — прекрасным, совершенным, идеально послушным инструментом.

Так я впервые запел как драматический актер.

Сначала, имитировал Шаляпина среди своих, потом в кулуарах Александринского театра — меня просили актеры. А затем, по настоянию целого ряда товарищей, и в частности известного артиста Александринского театра Н. Н. Ходотова, в концерте которого я впервые и выступил с имитациями, я начал выступать в этом жанре на концертной эстраде. И вот однажды, когда я выступал с таким необычным номером в театре Миниатюр, носившем тогда громкое название «Павильон де Пари» (ныне кинотеатр «Молодежный»), я немало был взволнован, узнав, что Ходотов привез в театр самого Шаляпина, специально для того, чтобы тот послушал мою имитацию. Волнениям моим не было предела, но судьба вознаградила меня и счастью моему не было границ, когда через Ходотова Федор Иванович передал мне свое благосклонное разрешение имитировать его в концертах.

{118} Я имитировал Шаляпина не карикатурно, а слегка только пародируя его замечательную манеру передачи, что мне, видимо, удавалось, так как у публики это имело большой успех.

Когда я был принят в Александринский театр, мне, как вокалисту по образованию, естественно, поручали много петь по ходу действия, и я пользовался известным преимуществом консерваторского образования. Но в тех случаях, когда я играл человека, скажем, любящего, но не умеющего петь (явление, часто встречающееся в жизни), я чувствовал, что привычка петь «по-оперному» мне мешает, что в моем исполнении сплошь и рядом песни превращаются в концертные номера, не имеющие связи со спектаклем.

Я умел или говорить, или петь, но драматическая сцена требует от актера освоения, если можно так сказать, промежуточной формы между пением и разговором — особой музыкальной речи. Я говорю об искусстве мелодекламации, напевного чтения под музыку. Одним из признанных мастеров мелодекламации был мой товарищ по Александринской сцене Н. Н. Ходотов, выступления которого, совместно с композитором и пианистом Вильбушевичем, пользовались успехом у публики.

Почти все мы, артисты Пушкинского театра, в дни нашей молодости помногу пели, и не только в спектаклях нашего театра.

Я любил исполнять в концертах романс Тости «Прости». Ну, разумеется, выступления на эстраде были лишь вспомогательным средством для овладения искусством пения на сцене драматического театра.

Вспоминаю роль старика в романтической драме Афиногенова «Салют, Испания!» Это было в 1936 г., когда весь мир с напряженным вниманием следил за борьбой испанского народа против фашизма. Работали мы увлеченно. Афиногенов, вручив мне рукописный текст песни старика, сказал: «Сегодня вечером вас будет ждать Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Приходите к нему, он напишет музыку».

Прочитав текст, Шостакович присел к роялю, спросил меня: «Вы верхнее “ми” берете?» и, получив утвердительный ответ, принялся сочинять музыку. На моих глазах в течение тридцати минут Дмитрий Дмитриевич создал прекрасную песню, мелодия которой сохранилась в моей памяти.

Песня эта стала центральным эпизодом в моей роли. В ней были и пафос мужественной борьбы, и светлая вера в то, что раньше или позже народ выйдет победителем из неравной схватки, и скорбь простого человека по юным героям, отдавшим жизнь за счастье родной страны.

Быстро промчались дни репетиций, и вот — спектакль готов.

Хижина бедной крестьянки. Старуха-мать (Корчагина-Александровская), опустив голову на грудь, сидит неподвижно на земле, бормоча что-то невнятное… Дочь ее, шестнадцатилетняя Розита, погибла в бою…

Ночь над землей… Я видел смерть Розиты. Но я не спрячу глаза под полями войлочной шляпы. Я все расскажу. Я спою старухе о Розите, пусть песня даст силы матери, пусть славит она бесстрашную юность…

# **{****119}** Страницы памяти о Я. О. Малютине

## Лев Иосифович Гительман Артист и его роли[[217]](#endnote-213)

Яков Осипович Малютин был учеником Юрия Михайловича Юрьева. Об этом он с какой-то особенной теплотой вспоминал в своей интереснейшей книге и в разговорах, которые мне довелось с ним вести. Возможно поэтому его актерская индивидуальность, его личность оказались для меня столь близкими, почти родными. Ведь я тоже был учеником Юрьева. Правда, Яков Осипович узнал Юрьева в пору цветущих лет замечательного артиста, когда тот много выступал на сцене, порой в ролях, которые готовил вместе с великим Мейерхольдом. Юрьев очень рано начал заниматься педагогической деятельностью и всегда с радостью делился с учениками всем, что постиг в свое время под руководством корифеев московского Малого театра Александра Ивановича Южина и Александра Павловича Ленского. А потом — на собственном актерском опыте, к которому относился чрезвычайно ответственно и в высшей степени вдумчиво. Я же оказался учеником Юрьева уже на склоне его долгой жизни. Играл он в театре тогда не часто. Больше выступал на концертной эстраде, в филармонии, исполняя отдельные сцены из спектаклей, монологи. Даже свой 55‑летний юбилей служения театральному искусству отмечал не на родной Александринской сцене, а в Большом зале филармонии. Тут в последний раз шел знаменитый спектакль Мейерхольда «Маскарад» Лермонтова с Юрьевым в роли Арбенина. Шел в концертном исполнении, без декораций, которые погибли в годы блокады. В нем, кстати, роль Неизвестного, как и много лет назад, играл Яков Осипович Малютин.

Яков Осипович даже чем-то походил на Юрьева. Полагаю, что это было вполне осознанно. Ибо и Малютин, и Юрьев одинаково относились к своему призванию. Они не служили в театре, а священнодействовали. Отсюда их {120} жесткая требовательность к себе и к тем, кто посвятил себя искусству. Даже в преклонном возрасте, когда так хочется расслабиться, они оставались артистами — артистами с головы до пят. Невольно приходит на ум шекспировское: «Король, король с головы до пят». Я помню благородный овал лица Якова Осиповича. Его умные, точно бы вопрошающие глаза, пристальные и внимательные к собеседнику. Великолепную выправку, элегантную выделанную походку. Он словно сошел со старинного портрета. Яков Осипович любил носить вещи новые, но чуть-чуть выходящие из моды. Костюм, слегка напоминающий смокинг. Обязательно белая рубашка, красивый, строгий галстук или бабочка, несколько длинноватое темное пальто. Шляпа с тщательно выправленными полями. А зимой — пальто на меху и шапка, как мне помнится, отделанная соболиным мехом. И непременно — трость с красивым набалдашником. При этом не убежден, что эта трость была уж так необходима Якову Осиповичу. По своему физическому состоянию он мог вполне без нее обойтись. Но она придавала ему особую стать. Может быть даже некую барственность, хотя по сути он был скромнейшим человеком. А вся эта напускная важность нужна была не ему лично, а тому делу, от лица которого он как бы представительствовал. Искусству. Театру. И каждый, кто видел его идущим по Невскому или встречал на дачных тропинках Комарова, сразу понимал, перед ним — Артист, Художник, Творец. Сейчас, когда я сам уже нахожусь в преклонном возрасте, я часто думаю, как глубоко был прав Яков Осипович, никогда ни на миг не забывал о той профессии, которой он отдал жизнь. Воистину она была его второй натурой. Видимо, только так можно служить театру. Сейчас я с некоторой тревогой смотрю на деятелей театра, которые позволяют себе ходить Бог знает в чем, выглядеть небрежно, даже неряшливо, точно они не связаны с искусством, а трудятся в сфере, чрезвычайно далекой от него. Убежден, что эта внешняя неприбранность, {121} расхлябанность, неблагообразие так или иначе сказываются на внутренней сути художника, тем более, если он — артист.

В ролях Якова Осиповича привлекала тщательная проработанность каждой детали. Но из глубинной взаимосвязи тончайших подробностей у него всегда возникал целостный характер персонажа, некая философская концепция личности. Например, прославленный Скалозуб Малютина в спектакле Александринского театра «Горе от ума» Грибоедова, в котором роль Чацкого исполнял Юрьев. Скалозуб — высокий, прямой, словно проглотивший палку. Его большая голова была горделиво запрокинута. Он смотрел на собеседника, на окружающий мир не просто сверху вниз, а с каким-то еще и презрительным прищуром. Дело было не в военной выправке заправского служаки, а в чудовищной неповоротливости его ума, в том, что его чувства, если даже они когда-то были у него, сейчас начисто утрачены. Он точно бы давно перестал быть человеком, а стал воплощением бездушного механизма, изрекающего низким резким голосом команды даже в тех случаях, когда речь идет о простых человеческих отношениях. Малютин показал Скалозуба одновременно бесконечно смешным и страшным. Его диалог с Юрьевым — Чацким напоминал столкновение двух сознаний. Умный, терзаемый сомнениями, излишне порой чувствительный, с лицом, передающим изменчивые движения души, гибкий, изящный, барственно великолепный Чацкий Юрьева и одеревенелый в своем расшитом золотом мундире, с тупым немыслимым апломбом Скалозуб Малютина. Постоянно хмурый, жесткий, мучительно напрягавший упрямый лоб, когда пытался что-то сказать, он был неизменно убежден, что владеет истиной в последней инстанции. Его почти нечеловеческая самоуверенность внушала ужас.

С образом Скалозуба перекликался образ профессора Серебрякова в спектакле Александринского театра «Дядя Ваня» — одно из лучших сценических созданий Якова Осиповича. Этот чеховский спектакль, как мне кажется, был выдающимся событием в театральной жизни Ленинграда конца 1940‑х годов. Вспомним, что режиссером был Леонид Сергеевич Вивьен. А главные роли исполняли Юрий Владимирович Толубеев, Николай Константинович Симонов и другие корифеи прославленной сцены. Если в Скалозубе возникал тип личности внутренне заторможенной, лишенной даже намека на образованность, ум, то тут Малютин создавал образ внешне подчеркнуто изысканный. В его жестах, позах, всегда тщательно продуманных, во всей его утонченной пластике, в самой манере разговаривать слегка в прононс, выстраивая фразу так, чтобы она была не только выразительной по мысли, но и звучала красиво, ощущался некий избалованный любимец публики, профессор, вызывавший восхищение у многочисленной, но еще малоискушенной студенческой аудитории. Особенно у студенток, которых конечно же пленяли изощренные модуляции его великолепного голоса. Так и казалось, что этим голосом, то завораживающе нежным, то полыхающим на теноровых нотах, то спускающимся на естественную для него басовую глубину, он завоевывал сердца неопытных слушательниц, способных {122} воспринять лишь его безусловное умение эффектно приподнести материал лекции, лишенной, однако, серьезного анализа.

Серебряков Малютина мне запомнился почти трагической фигурой. Ведь именно это свое профессиональное умение красиво говорить он возвел в некий абсолют, которым руководствовался и в частной жизни. С Еленой Андреевной, Соней, Войницким, Астровым, со всеми домашними он разговаривал так, словно вещал с профессорской кафедры. И никак не мог понять, почему сейчас все недовольны им, почему на него не смотрят восторженным взглядом, к которому он так привык в аудиториях и коридорах университета. И Серебряков обвинял всех, но только не себя! Ибо он такой, как всегда, а они, окружающие его ныне, стали какими-то другими. Ведь еще недавно они вместе со всеми курили ему фимиам. И вдруг такое непонимание его, такая вражда! И тут возникала парадоксальная связь малютинского Серебрякова с его же Скалозубом, с этим солдафоном, невеждой. Чеховский персонаж становился внутренне близким грибоедовскому герою, ибо оба они чудовищно самоуверенны, эгоистичны. Убеждены, что владеют глубочайшим знанием жизни, людей. В то время как всем остальным это недоступно. Вот почему профессор Серебряков Малютина был не просто эгоцентричен, самоупоен и капризен, но чувствовал жестокую обиду на окружающих и даже душевную боль.

Роль профессора Серебрякова в исполнении Якова Осиповича Малютина стала выдающимся достижением актерского искусства послевоенного времени. В ней были тончайшие нюансы сложных переходов из одного состояния в другое, удивительные жизненные подробности, позволившие, однако, сделать образ поразительно целостным, философски обобщенным. Позднее мне довелось видеть большое число исполнителей этой роли, но годы не отодвинули малютинского Серебрякова за завесу прошлых лет. Он и сейчас мне помнится даже не как сценический персонаж, а как реальный человеческий характер, встреча с которым когда-то глубоко потрясла меня.

Много, много раз я видел спектакль «Живой труп» Льва Толстого в Александринском театре. И как можно было его пропустить, если в нем, помимо Якова Осиповича, выступавшего в роли князя Абрезкова, играли: Николай Константинович Симонов — Протасова, Наталья Сергеевна Рашевская — Лизу, Ольга Яковлевна Лебзак — Машу, Бруно Артурович Фрейндлих — Следователя, Елизавета Ивановна Тиме — Анну Дмитриевну и другие великолепные артисты той далекой поры. Поставленный замечательным режиссером Владимиром Платоновичем Кожичем, спектакль этот долгое время был украшением великой сцены.

Роль князя Абрезкова сравнительно небольшая, но чрезвычайно важная. Мне хотелось бы сказать о ней еще и потому, что эта роль свидетельствует о Малютине не только как о выдающемся артисте, но и как о художнике, необычайно требовательном к себе. Свято убежденном, что даже недолгое пребывание артиста на сцене должно быть сопряжено с его глубокой уверенностью в значительности этого момента. Как часто я наблюдал прежде и, увы, вижу сейчас, когда некоторые молодые артисты, присутствуя на сцене, позволяют {123} себе фактически отсутствовать на ней. Опытным глазом я вижу, что в небольших ролях они небрежны, кое-как загримированы, одеты. И в то время как исполнители главных персонажей ведут свой диалог, они, находящиеся тут же, недалеко от публики, тихо переговариваются о чем-то своем, ничего общего не имеющем с театральной ситуацией. И явно выпадают из атмосферы сценического действия. Если не разрушают ее. И тогда на память приходит князь Абрезков Якова Осиповича Малютина. Он появлялся в трех сценах огромного спектакля. Причем в третьей сцене у него почти не было слов, только несколько реплик. Но я запомнил его, и думаю, что не я один, словно этот персонаж был одним из самых главных в спектакле.

Первое появление князя Абрезкова в аристократической гостиной Анны Дмитриевны было обставлено торжественно и вместе с тем с некоторой иронией по отношению к самой хозяйке. Лакей докладывал о приходе князя. Анна Дмитриевна — Елизавета Ивановна Тиме тут же перед зеркалом что-то торопливо поправляла в прическе, усаживаясь в кресло, и принимала позу заботливой матери, встревоженной поведением своего сына. Затем проникновенным голосом, в котором внезапно зазвучали горестные нотки, велела пригласить князя. В том, как Анна Дмитриевна организовывала эту встречу, ощущалась некая тайна, связывающая ее с князем Абрезковым. Тем любопытнее ожидался его выход на сцену. И вот он появился в дверях. Нет, он не вошел в гостиную. Каким-то странным образом князь Абрезков возник в ней. Высокий, стройный, одетый в военный мундир, украшенный золотыми эполетами. Седые волосы тщательно уложены и напомажены. Прекрасные усы, явно требующие от их владельца постоянной заботы, делали его красивое лицо мужественным и волевым. Неторопливо и торжественно он подходил к Анне Дмитриевне и склонялся над ее печально протянутой рукой. Все в его внешности, манерах говорило о внутренней значительности. И в то же время в подчеркнутой важности князя Абрезкова, в легком прищуре его веселых глаз, в его голосе, нарочито воркующем и нежном, ощущались его легкая насмешливость, ирония, а иной раз и некоторая горечь по отношению к хозяйке роскошной гостиной.

Князь Абрезков решительно не разделял взгляда Анны Дмитриевны на предосудительность готовящегося брака ее сына Виктора Каренина и Лизы Протасовой. Напротив. Он считал, что если есть любовь, она должна восторжествовать. Он говорил об этом с пониманием и основательностью человека, для которого эта проблема не была безразличной. Казалось, он размышлял не о сыне Анны Дмитриевны и малознакомой ему женщине, а о том, что когда-то пережил он сам и что осталось незаживающей раной в глубинах его сердца. Поэтому его низкий прекрасный голос порою горестно замолкал. Возникала томительная пауза, во время которой Анна Дмитриевна испуганно обращала к нему свой взгляд, а он, сидя рядом с ней, бережно брал ее руку в свои и целовал. Затем медленно отворачивался в сторону публики. И я не могу до сих пор забыть его глаз, наполненных слезами. Внешне такой мужественный, красивый, элегантный, вполне ухоженный и благополучный, а в душе его кровоточила {124} рана. И становилось очевидным и его безутешное одиночество, и его погубленная жизнь. Виной тому, как думалось, была Анна Дмитриевна. Да и он сам, не сумевший в свое время подняться над лицемерием света и отстоять свое право на счастье. У Толстого нет явно выписанных отношений Анны Дмитриевны и князя Абрезкова в их далеком прошлом. Лишь по некоторым репликам да ремаркам пьесы можно догадываться о них. Тем замечательней искусство артистов — Елизаветы Ивановны Тиме и Якова Осиповича Малютина, сумевших в скупых, но тщательно продуманных жестах, в случайно брошенном взгляде, во внезапно возникшей паузе, в тонко выстроенной мизансцене раскрыть сложную суть человеческих взаимосвязей, их трагическое осознание.

Примечательна сцена князя Абрезкова с Федей Протасовым. Только что отгремел скандал цыган, пришедших забрать свою дочь Машу, убежавшую к Феде, которого она жалеет, любит. Князь Абрезков — Малютин чувствует всю неловкость своего появления именно в этот момент. Это не неловкость аристократа, оказавшегося свидетелем какой-то шумной сцены, разыгравшейся между простыми людьми. А трудное положение воспитанного, корректного старого человека, который пришел сюда с непростой миссией и вдруг застал ситуацию, вызвавшую у него явное замешательство. Ему по-человечески неловко. И Федя Протасов — Симонов это сразу же понял, оценил и поэтому их дальнейший разговор был душевно открытым и прямым. Оба почувствовали доверие друг к другу, хотя и были совершенно разными людьми. Князь Абрезков — застегнутый на все пуговицы военный, приучивший себя подчиняться узаконенным нормам жизни, которые, однако, далеко не всегда принимает его сердце. И Федя Протасов — в рубашке, расстегнутой у ворота, с небрежно накинутым пиджаком на атлетически широких плечах, свободный, легкий, еще возбужденно переживающий эпизод, связанный с любящей его Машей. Как внешне не похожи и в то же время как внутренне близки эти два бесконечно порядочных и естественных человека! Князь Абрезков говорил неторопливо, словно подбирая слова. Он не только боялся ранить Федю Протасова своим разговором, но пытался искренне выразить ему свое глубокое сочувствие и понимание. Благородный бас Малютина звучал удивительно тепло, почти нежно. Как виртуозно артист владел своим голосом! Он мог передать им любое движение души, любую мысль, прошедшую через его сердце! Вот и сейчас в дикционно жестко оформленных словах князя Абрезкова — Малютина слышалась неизбывная печаль человека, пришедшего отнюдь не что-то советовать и даже не что-то понять. А как бы заново пережить все то, что когда-то случилось с ним, но дать всему этому иное развитие. Дабы высокие и прекрасные чувства, испугавшись своей неординарности, не ушли бы в подполье и не стали бы вечным напоминанием о возможном, но так и не сбывшемся счастье, как это произошло у него.

Федя Протасов Симонова внимал словам собеседника, но почти не слышал их. Он только всем сердцем ощутил безусловную симпатию князя Абрезкова и к нему, и к Лизе, и к Виктору Каренину.

{125} И кажется, что только по сценической логике, тщательно выстроенной Яковом Осиповичем Малютиным, князь Абрезков не мог оставаться дома, когда шел суд над Карениными и Протасовым. Ведь то, что с ними происходило, касалось и его лично. Их трагедия переживалась им как его собственная. Князь Абрезков не смог в свое время переступить через предрассудки общества. Они — смогли. И он сочувствовал им всей душой. Вот почему так важно было в конце спектакля его появление. Столь же торжественное, как и в гостиной Анны Дмитриевны. На этот раз он был в военной фуражке, в накинутом на плечи пальто с меховым воротником. Во всем его облике была какая-то особая значительность, монументальность. И угодливо склоненный перед ним судейский чиновник лишь подчеркивал величие личности князя Абрезкова — Малютина.

В 1950‑е годы некоторые критики, желая соответствовать понятиям партийного руководства, ругали спектакль «Живой труп» за то, что и режиссер Владимир Платонович Кожич, и артисты Александринской сцены якобы допустили здесь некий объективизм в трактовке иных персонажей, в том числе князя Абрезкова. С их точки зрения, князя Абрезкова надо было осудить в особенности, ведь он один из представителей «бездушного аристократического общества». Помню, как с несвойственной ему раздраженностью Яков Осипович говорил: «Они видят в нем только аристократа, только князя. А на самом деле он прежде всего человек. И при этом с очень непростой трагической судьбой!» И Малютин вместе с Кожичем в лучших традициях русского театра убедительно раскрыли этот сложный и противоречивый характер, принадлежность которого к конкретной социальной среде отнюдь не игнорировалась, но который ею никоим образом не исчерпывался. Ибо нельзя вместить личность в узкие рамки социальных отношений. Она всегда выше их!

Яков Осипович Малютин в разговоре об актерском искусстве (и это было его credo!) часто подчеркивал, что сценические образы не должны быть ограничены жизненными наблюдениями. «Есть правда жизни, а есть правда театра», — любил повторять он. Роль, естественно, требует жизненных впечатлений. Но ей этого мало. Необходимо создать образ, который позволил бы увидеть {126} в том или ином персонаже обобщенный тип личности, целую историческую реальность, а не жалкое жизнеподобие. Может быть именно поэтому его Дикой в «Грозе» или Курослепов в «Горячем сердце» поражали мощью своей натуры. Ощущение было такое, что он рисовал глубокими тяжелыми рембрандтовскими мазками, а не легкой акварельной кистью. Они не были исторически конкретными купцами Островского, а являли некий символ необузданной стихии русской жизни, внезапно прорвавшей плотины, стоящие на пути вседозволенности. Персонажи эти в интерпретации Якова Осиповича, словно получив на то особое соизволение свыше, крушили издавна установившиеся порядки и обычаи. И создавали новые, в которых торжествовала их эгоистическая воля. Сила малютинского голоса, резкие перепады его великолепного баса, его мощная фактура, укрупненная еще за счет длиннополых кафтанов, растрепанных волос и не знавшей расчески бороды, его размашистая удаль, которая подчиняла себе чуть ли не все пространство сцены, создавали воистину устрашающий образ русского купеческого разгула.

В те уже далекие теперь годы, когда я встречался с Яковом Осиповичем либо у него дома на Кировском проспекте, либо на даче в Комарове, он не раз, как бы иллюстрируя свое отношение к актерскому искусству, показывал мне, тогда молодому театроведу, отрывки из сыгранных им ролей. Я был потрясен их личностным масштабом. Малютин подчеркивал, что для него, как артиста Александринского театра, важно раскрыть не частное в человеческом характере, а то общее, что позволяет говорить о типе личности, о всеобщем ее значении.

И тут я вспоминаю замечательное творение Якова Осиповича, его Неизвестного в лермонтовском «Маскараде».

До войны, еще в мальчишеские годы, я видел гениальную постановку Мейерхольда на Александринской сцене во всем великолепии головинских декораций, костюмов и в прекрасном исполнении выдающихся артистов. Уже учеником Юрия Михайловича вместе со своими товарищами по классу Юрьева я, можно сказать, участвовал в этом спектакле, шедшем в последний раз в день 55‑летия творческой деятельности великого артиста на сцене Большого зала филармонии. Роль Неизвестного исполнял Яков Осипович — преданный ученик и друг Юрия Михайловича. Удивительное созвездие артистов Александринского театра было занято в этом замечательном спектакле, ставшем театральной легендой! Многие из них играли в нем на протяжении долгих лет. Среди них — Яков Осипович. В своей вдохновенной книге воспоминаний он подробно рассказал о работе над ролью Неизвестного в связи с третьей редакцией спектакля. Я же могу поделиться лишь своими впечатлениями о бесконечно памятном мне спектакле и о том, каким я увидел тут Неизвестного в исполнении Якова Осиповича Малютина. Должен признаться, что артисты меня буквально потрясли тогда. И не только своим искусством. Но еще и другим. Помню, как в актерском фойе филармонического зала сидела уставшая после какой-то физически напряженной сцены Елизавета Ивановна Тиме. Она попросила меня принести ей стакан лимонада. На ее обнаженные плечи была {127} накинута теплая шаль. Сидела она как-то ссутулившись, и мне даже стало жаль эту старую, как мне показалось, женщину. Но вот ей сказали, что сейчас ее выход. И произошло чудо: легким движением она скинула шаль, выпрямилась и тут же предстала предо мной пленительной, молодой баронессой Штраль! Я буквально остолбенел! Вот оно искусство перевоплощения! Вот он подлинный актерский подвиг!

Яков Осипович не производил за кулисами впечатление старого человека! Он никогда им не был! Всегда подтянутый, элегантный, не позволяющий себе ни на минуту расслабиться! Было другое. Он, как и все участники спектакля, очень волновался. Я видел, как он сначала нервно ходил по актерскому фойе, потом сел в удобное кресло и вытянул ноги. Его сцен в спектакле было немного, но все — очень ответственные, особенно — последняя. И вот незадолго перед ней, когда я почувствовал, что спектакль идет превосходно, я подошел к Якову Осиповичу с каким-то вопросом. Он поднял на меня глаза, и я в ужасе отпрянул. На меня смотрел не Яков Осипович Малютин, всегда бесконечно приветливый, доброжелательный, а какой-то совершенно незнакомый человек, в лице которого застыло страдание. Во время перестановки сцен я поспешил в зрительный зал, чтобы лучше увидеть финал спектакля. Юрьев играл гениально. Именно тут он раскрывал трагедию Арбенина, его одиночество, душевную боль. Но помогал ему в этом Неизвестный Малютина. Неизвестный Якова Осиповича не вершил своего возмездия, подобно внеличностному року, как это было, видимо, в первых редакциях мейерхольдовского «Маскарада». Сейчас здесь встретились два великих страдальца. Неизвестный, жизнь которого была исковеркана по вине Арбенина, и сам Арбенин, впервые в жизни, казалось, почувствовавший всем сердцем, что такое настоящее страдание. Может быть, Неизвестный Малютина когда-то и мечтал о восторге мести, но в этот миг он лишь свершал акт справедливости. Его благородное лицо, обрамленное черными волосами, с непокорной прядью, упавшей на лоб, его слегка расширенные огромные глаза, в которых словно навеки застыли слезы чудовищной боли, его низкий, рокочущий голос, передающий неизбывную печаль сердца, — все являло собой некое олицетворение трагизма. В этой сгущенной трагической атмосфере Арбенин Юрьева приходил к осознанию своей страшной вины не только перед Неизвестным, но и перед другими жертвами своей несчастной жизни. Он становился по-человечески беспомощным, жалким, но именно это и вызывало острое сострадание к нему. Ведь и он, еще недавно столь победительный, убежденный в своем праве вершить суд над человеком, становился великим страдальцем. Постигал неумолимую трагедию человеческого существования. В этом финальном замечательном диалоге Арбенина и Неизвестного, исполненном трагической глубины и силы, в последний раз, как мне помнится, встретились на сцене в большом спектакле учитель и ученик. Они понимали друг друга с полуслова. Чудесно разработанные во всех регистрах голоса создавали музыкальную гармонию, в которой слова то лились мощным водопадом в бездну басовых звучаний, то резко вздымались в теноровую высь… Темная фигура Неизвестного черной птицей нависала над {128} Арбениным, внезапно ссутулившимся и ставшим словно ниже ростом… И в тщательно выверенном пластическом решении ощущался удивительный дуэт актеров одной школы.

Юрьев и Малютин отстаивали в театре общие принципы. Они одинаково вдохновенно говорили об актерском искусстве, о необходимой требовательности актера к самому себе и к товарищам по сцене. О каждодневной работе над голосом, дыханием, над тем, чтобы вся органика, тело были готовы к творчеству в любой момент, а не только тогда, когда надо выходить на сцену. И когда я встречал Якова Осиповича, разговаривал с ним, было ли это в Театральной библиотеке (а он был страстным любителем хороших книг!), у него дома или на даче, я не переставал восхищаться им, как прекрасным, бесконечно располагающим к себе, добрым, умным человеком, который прежде всего был все-таки артист. И все наши беседы были о театре. Он тонко чувствовал музыку, великолепно знал живопись, литературу, но театр — это была его жизнь. И те актеры, с которыми он когда-то выступал, и те, с которыми он продолжал выступать, были частью его реального бытия.

Когда я пишу эти строки, перед моим духовным взором проходит этот большой, красивый человек, и на его лице сияет приветливая улыбка. Элегантным жестом он прощается со мной, я слышу его густой бас удивительно приятного тембра. Яков Осипович уходит в туманную даль. Но никогда не скрывается совсем. Он навеки остался в моей памяти, в моем сердце. И в том, что я пытаюсь делать в сфере театрального искусства, читая лекции о театре будущим артистам, режиссерам, театральным критикам, театроведам.

## Юрий Михайлович Юрьев Путь больших удач[[218]](#endnote-214)

Яков Осипович Малютин 35 лет назад вступил на славные подмостки Александринского театра. В те годы молодому артисту трудно было рассчитывать на быстрое выдвижение, еще живы были и играли такие гиганты Александринской сцены, как К. А. Варламов, В. Н. Давыдов, И. М. Уралов, К. Н. Яковлев и многие другие. Малютин понял, что одних внешних данных и общей одаренности без настоящей школы, без напряженного творческого труда недостаточно для актера, мечтающего лицедействовать в одном ансамбле с блестящим созвездием имен. И он вскоре же уходит на только что организованные драматические курсы при Александринском театре.

Спустя три года на экзаменационных спектаклях моего первого выпуска Малютин с блеском выступил в четырех разнохарактерных ролях: Галчина в «Борцах» Модеста Чайковского, Макбета в одноименной трагедии Шекспира, Тезея в «Ипполите» и Дудукина в «Без вины виноватых» Островского.

Принятый в труппу нашего театра уже в качестве актера на амплуа характерного {129} резонера, Малютин получает ответственную роль Скалозуба в грибоедовском «Горе от ума». Мечта молодого актера осуществляется — он играет в ансамбле рядом с Давыдовым — Фамусовым, Мичуриной — Софьей, Потоцкой — Лизой, Юрьевым — Чацким.

Первые большие роли молодого актера, получившие одобрение «стариков» театра, дали возможность Малютину быстро войти в репертуар. Он играл Юсова, Крутицкого, Фурначева, Дикого, Несчастливцева в очередь с Варламовым, Лерским, Ураловым.

Огромная галерея ярких, сочных образов создана Малютиным за его 35‑летнюю творческую жизнь. Свыше 300 ролей сыграл этот талантливый актер. Достаточно напомнить старым театралам такие шедевры малютинского творчества, как Неизвестный в «Маскараде», Кречинский, Министр в «Старом Гейдельберге».

Советский период деятельности Малютина отмечен такими удачами, как Петр Первый в драме А. Н. Толстого, Ленчицкий-сын в «Бойцах» Ромашова, генерал Колос во «Фронте» Корнейчука и Васин в «Русских людях» Симонова.

И, наконец, у всех в памяти последняя работа талантливого артиста — профессор Серебряков в «Дяде Ване» А. П. Чехова.

Я рад, что могу причислить себя к числу воспитателей этого прекрасного актера. С чувством законной гордости передаю свой привет Якову Осиповичу Малютину, с которым меня связывают долгий совместный труд на сцене нашего театра и искренняя, большая дружба.

## Елизавета Ивановна Тиме Триста ролей К 45‑летию сценической деятельности народного артиста РСФСР Я. О. Малютина[[219]](#endnote-215)

В городе Луганске рос и воспитывался будущий артист Я. Малютин.

Уже в ранней юности, после окончания школы, перед ним открылись две дороги: обе они вели в искусство. Большой красивый голос мягкого, задушевного тембра, тонкая музыкальность, превосходный слух предвещали ему будущее оперного певца, а яркий темперамент, богатая фантазия, острая наблюдательность, эмоциональное восприятие окружающей жизни влекли талантливого юношу к драматическому искусству. Приехав в Петербург, он поступает статистом в Александринский театр. Его творческий путь с первых шагов был преисполнен заслуженных удач. Молодому сотруднику режиссер «Дон Жуана» В. Э. Мейерхольд поручил роль Командора. В «Ревизоре» он играет жандарма. Взыскательный художник и строгий педагог Ю. М. Юрьев обращает внимание на способного юношу, предлагает ему поступить на драматические курсы и берет его в свою мастерскую. После окончания Театрального училища Я. О. Малютина приняли актером на сцену Александринского театра. {130} В первый год он с успехом играет в одной из пьес центральную роль. По тому времени это было большое событие, так как молодежи было нелегко выдвинуться.

Молодому актеру пришлось выступать в окружении прославленных корифеев нашей сцены: с Давыдовым — Фамусовым он играл Скалозуба, с Давыдовым — Расплюевым — Кречинского. Во многих спектаклях он встретился на сцене с великим Варламовым, а в дальнейшем играл некоторые его роли: Юсова в «Доходном месте», Большова в «Свои люди — сочтемся!» и многие другие.

Дарование Малютина нашло свое широкое развитие в целом ряде пьес Островского: «Гроза» (Дикой), «Бесприданница» (Паратов), «Лес» (Несчастливцев); в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты» он блестяще создал два образа: Крутицкого — после К. А. Варламова и Мамаева — после В. Н. Давыдова.

Превосходно исполняет Малютин и роли в пьесах зарубежной драматургии: Президента в «Коварстве и любви» Шиллера, герцога Альбы во «Фландрии» Сарду. Они дали артисту возможность показать и романтическую патетику, и острые сатирические краски, и обличительные беспощадные приемы разоблачения отрицательных героев.

Широта диапазона Малютина этим не ограничивается. Ему присуще чувство юмора, близка высокая комедия. Кто не помнит скульптурно вылепленных образов Панталоне в «Лгуне», Чубукова в «Предложении», Алупкина в «Завтраке у предводителя», Галушки в «В степях Украины» и, наконец, исполнительский шедевр — роль портного Бергмана в пьесе «Конец Криворыльска»! Этой пьесой на сцене Театра имени Пушкина было положено начало работы над советской пьесой.

И вот с этой поры зрители видят в каждой современной пьесе на сцене Театра драмы имени А. С. Пушкина Я. О. Малютина исполнителем главных ролей: в «Виринее» Сейфуллиной, «Бойцах» Ромашова, «Фронте» Корнейчука и многих других. Глубокий, психологически точный и яркий образ профессора Бородина был создан Я. О. Малютиным в «Страхе» Афиногенова. С большим мастерством была воссоздана им роль Вершинина в «Бронепоезде 14‑69» Вс. Иванова.

За свою жизнь Я. О. Малютин сыграл около 300 ролей, но в его сценической {131} биографии есть работы особенно значительные. Он первый создал в советском театре образ Петра I. Автор пьесы А. Толстой, просмотрев одну из репетиций, писал Я. О. Малютину: «Мне нравится, как идет у Вас роль. Ваш крупный талант найдет реальные пути реального трагического переживания. Все будет хорошо, и Вы молодчина, да еще какой!»

Малютин выдержал испытание, расширил и утвердил свою индивидуальность — перед нами во весь рост встал зрелый мастер. Он воспринял традиции русской реалистической школы от своих великих учителей и соединил их с острым ощущением современности. В этом ему помогло мировоззрение советского художника, участника строительства социалистической культуры.

Постоянный неутомимый общественник, Яков Осипович снискал нашу общую товарищескую любовь. Представитель старшего актерского поколения, он является для молодежи примером взыскательности, горячего отношения к делу.

Примечательным качеством творчества Малютина, отличающим его от многих актеров, является его внутренняя музыкальность.

Я сыграла с ним за свою жизнь много десятков ролей. Как и все мы, актеры, Малютин мог быть, как говорится, в большем или меньшем ударе, но он никогда не лгал на сцене. Его «золотое» ухо никогда ему этого не позволяло. И если его партнеры переставали быть правдивыми на сцене, первая же реплика Малютина помогала им найти правильное звучание. Он нес внутреннюю правду в ясной и четкой сценической форме.

Талант и большое мастерство — вот два принципа, на которых основано искусство Малютина.

Празднуя несколько десятилетий своего служения искусству, Я. О. Малютин с его неувядаемой творческой молодостью может и должен дать нам много новых больших и разнообразных творческих побед! Мы, его товарищи, горячо приветствуем и высоко ценим талантливого художника и чудесного друга.

Забыты давно тяжелые времена Несчастливцева и Счастливцева, боровшихся за достоинство и честь актерской братии, за свое равноправие. Яков Осипович свободно и независимо несет свой труд, свой талант широким массам зрителей, пользуясь их любовью и признанием.

## Елена Петровна Карякина[[220]](#endnote-216)

Я знала Якова Осиповича с давних пор.

Я пришла учиться в бывший Александринский театр, будучи маленькой, скромной драматической актрисой Михайловского театра, в феврале 1919 г. и тут впервые встретилась с блистательной труппой александринцев. Малютин тогда был молод. Нам, шестнадцати-семнадцатилетним, казалось, что он уже старый актер, хотя ему было не больше тридцати двух. Поэтому мы перед ним вставали, кланялись и выслушивали со смирением и уважением все, что он говорил. И, вероятно, поэтому принять его сразу как старшего товарища {132} нам мешало расстояние от ученика к артисту, занимающему уже определенное положение. Однако несмотря на это Яков Осипович всегда необычайно тепло, с любовью и требовательностью относился к молодежи.

Он всегда был среди молодых, интересовался успехами каждого. В результате возникали хорошие товарищеские и дружеские отношения, которые прервались только с его смертью.

Играть с ним было очень интересно.

Мне пришлось много с ним общаться на сцене. И я хочу отметить великолепную черту его партнерства. Он помогал актерам. Это безусловно. Он создавал на сцене обстановку, при которой роль у его партнера складывалась как бы сама собой.

Я вспоминаю «Дядю Ваню» Чехова, где Яков Осипович играл Серебрякова, а я играла Соню. Так вот, он в своем Серебрякове вызывал у меня, Сони, столько неприязни, так раздражал меня по роли своими капризами, даже своим голосом, что мне не надо было ничего делать, ничего выдумывать. Надо было просто правильно, логично существовать рядом с ним.

На сцене я всегда получала огромное удовольствие от общения с Яковом Осиповичем.

У нас порой говорят: «Ах, этот артист, он хочет все играть, значит он любит себя больше, чем театр». Не всегда это справедливо.

Яков Осипович очень любил играть и хотел играть все, что только можно. И я смело могу сказать, что театр он любил больше, чем себя в театре, потому что те или иные удачи и неудачи труппы были его собственной сердечной болью. Поэтому мы всегда думали: только бы не стало хуже Яше, ведь у него сердце плохое. А он всегда страшно волновался, когда слышал какое-нибудь резкое слово в адрес театра, иногда справедливое, иногда — нет. Для него это было все небезразлично, он не был равнодушным.

Я сейчас вспоминаю о нем как о человеке очень милом и приятном, потому что в нем было очень много детского, несмотря на то что он был очень большой и мужественный. Его рассердить ничего не стоило, и иногда мы этим пользовались. У него тогда все эмоции вырывались наружу — это был именно взрывной человек.

Можно сказать, что у него был не очень легкий характер, но в то же время он оказывался всегда очень податливым на любое проявление тепла, заботы. Сразу шел навстречу всему хорошему и верному. И неслучайно — его актерский талант воспитал Ю. М. Юрьев, актер-романтик. Малютин не был только романтиком в искусстве. Но вот в жизни…

Его, например, нельзя было не узнать в толпе, на улице, на сцене — в роли. И не потому, что он всегда выглядел одинаково. А потому, что он всегда был на редкость индивидуален — в чувствах, в мыслях, а следовательно и в пластике, и в жестах, и в манере говорить.

За годы жизни и творчества его сердце сумело многое в себя вобрать и многое отдать зрителю. С годами он стал глубоким актером.

Последний раз я встретилась с ним в работе над спектаклем «Между ливнями», в котором он хотел играть Козловского. Почему-то режиссер Суслович не допускал его к репетициям. Говорил, что будет работать с одним составом, {133} так как времени мало, хотя времени было много. Яков Осипович, невзирая на плохое самочувствие, устраивал сцены Сусловичу, говоря, что тот не имеет права не давать ему репетировать. И всякий раз приходил на репетиции. Он показывал, как старый актер, владеющий своей профессией, любящий ее, может постоять за себя и за театр. К сожалению, мы не увидели его в этой роли. Но то, что мы видели на репетиции, было так вдохновенно, что мы внутренне, про себя, аплодировали ему в наших сердцах.

Известно всем, что в наше время артисты учат роли по два‑три месяца. Но — текста не знают и вообще слишком долго раскачиваются. А Яков Осипович был всегда во всеоружии. Разбудите его ночью, и он вам сделает все, что нужно.

Еще одно редкое качество.

Малютин начинал свой актерский путь как романтик. Однако на всем протяжении творческой карьеры неизменно учился, расширял кругозор. Отсюда — его разносторонность.

Я вспоминаю, как он восхищал всех нас в капустниках — ибо он великолепно пел и обладал голосом исключительного, неповторимого тембра.

Я вспоминаю его порой в современных ролях, в комедиях, довольно глупых и не очень интересных — но как он умел облагородить своим присутствием спектакль…

А вообще-то горькая наша профессия. Об актере помнят, его ценят, пока он жив. А дальше?

Правда, Яков Осипович сделал замечательную вещь: он написал интересную, нужную книгу, которая называется «Актеры моего поколения». В этой книге он оказался очень скромен. И почти ничего не написал о себе. Все только о других. Он оставил памятник видимый, зримый, «читаемый» актерами его поколения. И мне кажется, как было бы хорошо собрать наши воспоминания и издать книгу о нем. Глядишь, и протянулась бы ниточка памяти от прошлого нашего театра к будущему.

## Александр Федорович Борисов[[221]](#endnote-217)

Актерский путь Якова Осиповича Малютина в нашем театре — это глава в книге истории Александринского — Пушкинского театра.

Яков Осипович являлся продолжателем тех традиций, которые воспринял от старшего поколения и пронес до наших дней. Наряду с сугубо реалистической школой ему была не чужда и романтика, ибо он был учеником Ю. М. Юрьева.

Когда я начал играть в театре более или менее заметные роли, ко мне подходили и часто спрашивали: «Как же так, ведь вы — ученик Юрия Михайловича Юрьева, ведь он — романтик, а вы — нет». Я тогда беседовал на эту тему с Яковом Осиповичем, и он мне сказал, что и к нему подходили и тоже удивлялись.

Малютин говорил мне о том, как надо понимать и принимать учителя, как все его замечания и все его заветы надо переваривать, пропускать через собственное «я» и проявлять на сцене.

{134} Да и Юрий Михайлович нам говорил: «Не повторяйте мои интонации, а ищете суть выражения. Вы подумайте, что и как я говорю, и через себя пропустите образ, через ваше, индивидуальное».

Этот завет учителя Яков Осипович воспринял очень хорошо.

Я не могу припомнить ни одной его роли, о которой можно было сказать, что она не подходит Малютину. В какой бы роли он ни выступал, он всегда являлся ярким, самобытным художником на сцене. Его великолепные внешние данные и его обаяние всегда помогали ему в работе. Ему всегда верили и партнеры, и зрители.

Надо сказать, что я всегда с восторгом шел на те спектакли, в которых участвовал Яков Осипович. Я всегда ожидал от него чего-то нового, интересного и обязательно смешного.

Мне кажется, несмотря на то что он много играл в трагедиях и драмах, все-таки комедия была его истинной стихией. У него тогда появлялась какая-то актерская легкость. Он позволял себе порой всякие вольности, в хорошем смысле слова и, так сказать, купался в этом.

Яков Осипович иногда строил образ, отталкиваясь от одной-двух-трех фраз. Он делал эти фразы ударными, и они в спектакле звучали так, что сразу раскрывалась вся сущность того героя, которого представлял Малютин.

Вспоминаю трагедию А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Яков Осипович — князь Шуйский. И сцену, в которой Шуйский узнает о том, что Борис Годунов предал его, нарушил данное ему слово, арестовал его сторонников. Там есть в конце сцены заключительная фраза: «Иду к царю!» Так вот, надо было видеть и слышать, как этот финал делал Яков Осипович. Огромная пауза. Потом сотворял большой крест и — «Иду к царю!» И здесь было все. И страшная обида за человеческую несправедливость, и страшное отчаяние, и вместе с тем смелость. Перед царскими очами обвинить Бориса Годунова в измене, изобличить в лукавстве и лжи — для этого нужно мужество.

А потом следующая картина, в которой происходит разговор Шуйского с Борисом и царем Федором, где царь уговаривает их примириться. Шуйский-Малютин, видя беспомощность царя, его безволие и полную растерянность, долгим, внимательным взглядом смотрит на Федора и с какой-то горечью и скорбью говорит: «Царь всея Руси, Федор Иоаннович, мне стыдно за тебя! Прости!» — и уходит.

В этой сцене я чувствовал, что у него в душе такая тоска. Надежда на царя исчезла, помощи ждать неоткуда. И он принимает собственное решение. Твердой, гордой поступью покидает Шуйский покои царя.

И еще одна фраза, которая характеризует весь образ. Когда Шуйского ведут на казнь, он говорит народу о Федоре, что он святой царь и царица его святая. И здесь опять Малютин делал своеобразный акцент, подчеркивал гуманизм, великодушие, широту души героя.

Вот так в трех ударных фразах Яков Осипович раскрывал внутренний мир Шуйского, показывал его объемно, мощно.

Второй пример.

{135} Никогда не забыть мне, как великолепно играл Яков Осипович в спектакле «Конец Криворыльска» эпизодическую роль портного.

Идет серьезный суд, его по-серьезному спрашивают: «Что вы знаете по этому делу?» И вдруг подымается тонкая, худая фигура и в свою очередь спрашивает у суда: «Который час?» Всего одна фраза, но в ней, в грустной интонации, с которой она произнесена, я увидел весь образ. Перед нами очень скромный человек, он не хочет вмешиваться в глухие дела и хочет только покоя. Суета жизни его не устраивает. Он хочет только покоя.

Эта фраза стала потом ходячей в нашей труппе и долго бытовала среди нас.

Я не говорю уже о его смешной внешности в этой роли, его поведении на сцене. Описать их невозможно, его надо было просто видеть.

А вот «Горячее сердце», где он играл Курослепова, а я — Гаврилу.

Если в первом акте мы видим распоясавшегося, темного буяна, неудовлетворенного жизнью человека, которому скучно жить, то в пятом акте мы видим, что личная трагедия ударила по человеку. Проснулся он и понял жизнь. Он, как большой ребенок, понял, что по-пустому прожил свой век. И только когда «гром грянул», так сказать, он приобрел человеческий облик.

Слезы появлялись у меня, когда я слушал его фразу: «А сколько дней в этом месяце, тридцать семь или тридцать восемь?» Ибо я понимал, что его герой был, по существу, хорошим и добрым по-настоящему человеком, но вот — не привелось прожить славную жизнь.

В «Лесе», где я играл Аркашку, Яков Осипович в образе Несчастливцева говорил: «Да, брат Аркашка, все там будем». И опять у меня интонация его голоса буквально в сердце звучит. Ибо говорил он это с таким отчаянием, что означало: все равно все будем на дне; нас бьют, мы не устроены в жизни. Он вкладывал в короткую фразу весь драматизм актерской судьбы.

Если проследить все работы Якова Осиповича, можно найти кульминационные, ударные места в каждой роли, когда вдруг начинаешь понимать, куда ведет своего героя Яков Осипович. В этом, пожалуй, сказалась школа Юрия Михайловича Юрьева, который всегда говорил нам, что надо искать основные фразы образа, от чего можно было бы оттолкнуться и представить самую суть персонажа.

Яков Осипович был очень общительным. Он любил, жизнь и общался не только с товарищами по своим летам, но и с молодежью.

Он очень интересовался мнением о своей игре. И не стесняясь подходил к нам и спрашивал: «Как я играю?» По молодости мне все в нем нравилось, и я с восторгом отзывался о его работах. Стал старше — начал вносить критические замечания в наш разговор. И вдруг вижу: человек отворачивается от меня и уходит. Но — пробежит несколько дней, и он снова начинает со мной разговаривать: «Знаете, я все эти дни думал над вашими словами, и, кажется, вы правы. Вероятно, нужно пересмотреть кое-что, вероятно, я ошибся».

… Яков Осипович входил в ту плеяду замечательных мастеров сцены, которые, взяв сущность реалистических традиций от старшего поколения, передавали свой опыт молодым. И я бесконечно благодарен Малютину за то, что и я питался из его источника…

## **{****136}** Анатолии Александрович Дубенский[[222]](#endnote-218)

Я не знаю, каким артистом был Яков Осипович, реалистическим или романтическим. Я знаю, что он был великолепным артистом. И в каждой роли, в которой он выступал, он был таким, каким требовал того автор, каким нужно было быть.

Грустно сознавать, что мы никогда больше не увидим его на сцене, не увидим его чудесных образов. Грустно думать, что никто из нас больше не сможет беседовать с ним и не будет согрет силой его обаяния.

Я лично скорблю еще и б том, что больше не смогу встретиться с ним как с партнером, который всегда был мне бесконечно дорог. Общение с ним на сцене давало творческий рост, обогащало и приносило глубокую радость.

Яков Осипович в первую очередь был актером необычайно гармоническим. Разработка внутренней жизни образа удивительно сочеталась в его исполнении с пластическим рисунком и всей внешней жизнью образа.

Яков Осипович исключительно тонко чувствовал стиль драматурга.

У нас очень многие актеры, даже иногда хорошие актеры, нашли свою какую-то, ставшую уже привычной для них манеру, в которой играют все роли, вне зависимости от автора и его стиля. Яков Осипович, открывая пьесу, прислушивался к «тону» драматурга, к его языку, к тому, как он говорит, как мыслит, и никогда не выпадал из этого стиля. Кстати — редчайшее явление, потому что очень мало актеров, которые так понимают и чувствуют необходимость играть того драматурга, которого они играют сегодня. Очень часто для них все одинаково: Шиллер, Шекспир, Островский, Лавренев.

Яков Осипович не был никогда одинаков. Это был актер большого масштаба, актер, в известном смысле, образцовый, на которого надо ориентироваться и у которого надо учиться.

Яков Осипович сыграл громадное количество ролей, обо всех сказать невозможно. Скажу о некоторых.

Я имел счастье встречаться с ним во многих спектаклях как партнер. И, как у подлинных больших актеров, некоторые, казалось бы и не столь значительные фразы, произнесенные Малютиным, становились в спектакле главными, определяя судьбы действующих лиц.

В пьесе «Без вины виноватые» Малютин — Дудукин, говоря о Незнамове, произносил фразу «Раздражали его очень, вот он и стал раздражительным» так сочувственно и человечно, с таким укором по отношению к людям несочувственным и недобрым, что меня, игравшего Незнамова, она трогала настолько, что, не участвуя в этой сцене, я каждый спектакль стоял за кулисами, чтобы услышать эту реплику еще и еще.

В последнем акте, когда Незнамов произносит свой приговор матерям, с каким волнением Малютин — Дудукин говорил: «Незнамов, что вы!» В его «что вы!» были боль и страх, боязнь оскорбить, обидеть любимую артистку и замечательную женщину, и вместе с тем жалость к несчастному юноше. Замечательная, неповторимая интонация!

{137} Юсов его, при всех отрицательных качествах, которыми наделил его автор, был настолько забавен и обаятелен, что мне, играя Жадова, с трудом удавалось сдержать улыбку.

Мы часто встречаем обаятельных людей, а за ними стоит зло! Что делать — бывает!.. Не забуду, как в чеховской «Чайке», играя доктора Дорна, он говорил мне — Треплеву: «Нет, в вашей пьесе что-то есть». Это произносилось с таким выражением доброты и понимания, с таким желанием поддержать человека, которому трудно, что я не мог сдержать слезы.

Не могу не сказать о Президенте в «Коварстве и любви». В этой роли у Малютина несгибаемая воля, подчинение себе окружающих, жестокость сочетались опять-таки с внешним обаянием и необычайной элегантностью всего облика. Как непохож был Яков Осипович на других Президентов, с которыми мне приходилось играть. Как интересно бывало и работать с ним, и следить за его многогранным исполнением.

Большой артист! Человек доброй воли и необычайного обаяния!

Многие говорят о его добром отношении к молодежи. Вспоминаю себя. Когда я пришел в Пушкинский театр, мне было не очень легко. И почти единственным, кто проявил ко мне ласковость и доброту, был Яков Осипович. Этого забыть нельзя. Никогда не забуду его сердечности.

А еще нельзя забыть «Маскарад».

Мне пришлось сыграть в двух или трех спектаклях в Большом зале филармонии роль князя Звездича. Это были последние спектакли Ю. М. Юрьева. И в них блистательно играл Неизвестного Яков Осипович. Я получал всегда громадную творческую радость от общения с ним…

## **{****138}** Борис Алексеевич Фокеев[[223]](#endnote-219)

Это был человек необыкновенного жизнелюбия, необыкновенного интереса ко всему тому, что происходит в нашей жизни.

Мне посчастливилось тридцать лет с ним проработать, и лучшего партнера трудно и желать. Но мне хотелось бы сказать о Я. О. Малютине прежде всего как о замечательном человеке. Чрезвычайно ответственном и в жизни, и на сцене.

Яков Осипович никогда не был безразличным к тому, что происходит в спектакле. Он не просто отыгрывал роль и уходил отдыхать. Нет, мы видели его постоянно интересующимся тем, что делается в театре.

Он заставлял всегда весь спектакль подтянуться, будучи очень требовательным к себе. На репетициях он бывал другой раз очень сердитым, и не столько на окружающих, сколько на самого себя, если что-то не получалось у него так, как он хотел. Зато нужно было видеть его лучезарность, когда он попадал туда, куда направлял его режиссер.

Когда в 1938 г. Мейерхольд проводил свои репетиции, в зрительном зале обычно набиралось человек двести-триста. А после репетиции он собирал {139} человек сто, и начинался примерно такой разговор. «Вот как мы сегодня репетировали. Яков Осипович — молодец! Ну‑ка, повторите этот кусочек еще раз. А товарищ такой-то сегодня спал на репетиции. Покажите, Яков Осипович, ему, как нужно делать, как нужно жить на сцене». Мейерхольд разбирался в каждом человеке, а Яков Осипович всегда являл собой пример настоящего отношения к работе. В результате получались такие интересные роли, о которых помнят до сих пор.

Диапазон сыгранных Я. О. Малютиным ролей огромен. Разве можно забыть его Серебрякова! Этого невозможно забыть! Могут сказать — попадание. Нет. Юсов или профессор Бородин — тоже попадание? Нет, это все — огромный диапазон замечательного актера.

Да и замечательного человека. Ибо Яков Осипович был истинным актером-гражданином.

Как он помогал молодежи — это гражданская черта!

Все знают, что наша работа заключается в том, что мы репетируем, играем спектакли — когда лучше, когда хуже. Иногда театр ругают, иногда воздерживаются — всякое бывает. И Яков Осипович все это глубоко переживал, не просто как член труппы, а как истинный гражданин.

Он очень требовательно относился ко всему, что происходило в театре, — это тоже гражданская черта!

Несколько слов о шефской работе. Яков Осипович всегда был одним из первых, когда речь касалась шефства. Встречаясь на заводах, на предприятиях с трудящейся молодежью, он рассказывал о театре, стремясь повысить к нему интерес, к искусству сцены вообще. И это тоже гражданская черта!

Он был чрезвычайно требовательным к себе и другим, повторю еще раз. Ему было присуще это замечательное качество, которое мы, к сожалению, утрачиваем сегодня, А вместе с ним — и реноме нашего театра.

## Антонин Николаевич Даусон[[224]](#endnote-220)

В книге Якова Осиповича Малютина «Актеры моего поколения» есть очень мудрые слова. «К несчастью, — говорит Яков Осипович, — судьба многих артистов нашего театра свидетельствует о том, что одного таланта мало, недостаточно, чтобы преуспевать… Надо было уметь, что называется, подавать себя, напоминать о себе и за свое право упорно бороться. Актер, который не умел этого делать, оказывался нередко незамеченным, непризнанным или совсем забытым или полузабытым».

Я неслучайно вспомнил эти строки. В судьбе каждого артиста нашего театра можно найти им подтверждение. И сколько талантов стушевывалось и пропадало в наших стенах.

Когда я вспоминаю Якова Осиповича, я вспоминаю прежде всего его очень яркие актерские данные. Вы знаете, данные для артиста — это очень большое {140} преимущество. А его данные были великолепные. Рост. Фигура. Голос. Внешность. Это все ему, конечно, в жизни очень помогало. И он занимал в нашем театре весьма видное положение.

И еще. Когда я сейчас смотрю на наших артистов, они не то что жалкие, а вот как-то в них не чувствуется призвания. Малютин же был артист. Во всем артист. Вот он идет по улице: фетровая шляпа, великолепное пальто, трость, костюм, ботинки. То есть он выделялся. В этом, на мой взгляд, тоже видна профессия, достоинство актера. Поэтому в жизни будучи несколько актером, он и на сцене был актер. Переносил свою обыденную жизнь на сцену. Это, кстати, необходимо. Потому что когда я вижу задрипанных наших бедных артистов, я ощущаю, что они невольно это же самое несут и на сцену. А Малютин всегда на сцену нес благородство. Достоинство. Умение жить. Умение творить. Это было громадным его преимуществом.

Мы очень много с ним работали, репетировали и Несчастливцева в «Лесе», и Абрезкова в «Живом трупе». И я всегда обращал внимание, что он на сцене был всегда значителен. То есть, как Несчастливцев говорит, у него было основание Он имел право выйти на сцену.

И при этом он очень умел прислушиваться к критике, он умел слушать режиссера. В нем, знаете ли, иногда проявлялось такое резонерство, он вдруг начинал подавать текст уж слишком значительно, скажем так. И не было случая, чтобы он не прислушался к замечанию. Это прекрасное человеческое качество, в котором залог обновления таланта.

При этом в жизни, в быту он был очень непосредственный человек. В театр он приходил как в храм, здесь он, да и не только он, а вся плеяда его современников-актеров ощущала видимо невероятную тяжесть ответственности, ощущала свою миссию художника-творца, художника-проповедника.

И мне немножко хочется сказать о нем как о человеке. Мы не были знакомы домами (сказывалась, наверно, и разница в возрасте), только к празднику обменивались поздравительными открытками. Но я не могу забыть, как он дружелюбно, как сердечно относился к людям. В театре это вообще-то редкая черта, должен признать.

У меня осталось ощущение, что это был незаурядный человек и незаурядный артист. Он был предан театру, его жизнь была в театре. Яков Осипович принадлежал тому поколению, которое никогда не предавало театр. Знаете, на нем прямо знак какой-то был, который выделял его из толпы. Такая буква «Т» на лбу — Талант.

## Нина Васильевна Мамаева[[225]](#endnote-221)

Яков Осипович Малютин… К сожалению я, наверно, вспомню очень немного. Потому что с ним вместе я играла только в одном спектакле. А так — или видела, или общалась. А как он работал над ролью, как он существовал на {141} сцене — сказать не могу, потому что даже в том единственном спектакле, в котором мы играли вместе — это был «Игрок» Достоевского, — у меня с ним не было общей сцены. Он играл Генерала, а я — Полину, мы не встречались по спектаклю на сцене, у нас с ним не было диалогов, общих эпизодов. Он играл с Лидочкой Штыкан (Мадемуазель Бланш) — это был превосходный дуэт. Она ведь великолепно играла Бланш. Это было как шампанское. И Яков Осипович был хорошим ее партнером.

Он был вообще прекрасный артист, с юмором. И вот когда я его вспоминаю, я почему-то вижу его очень солидным; с очень большим достоинством он держался. Он всегда превосходно одевался. У него была трость красного дерева с набалдашником из слоновой кости на котором и какие-то там змейки вились — он не расставался с ней. И когда его встречали на улице, он всегда производил впечатление очень положительного, красивого человека. Ну, многие знали, что это — актер. Ведь тогда актеров знали, особенно актеров Александринского театра. Он обладал великолепным вкусом и был вообще интересным человеком. Надо сказать, что он очень хорошо относился к молодежи. Потому что, когда я пришла в театр, я была довольно молода, мне было тридцать лет, а Яков Осипович был как бы человек в возрасте, — так, вы знаете, не чувствовалось этого возраста, этой разницы. Он всегда очень по-товарищески относился к нам, никогда не держал себя мэтром, никогда не говорил сквозь зубы и не смотрел свысока. Он как-то умел стать с тобой как бы на одну ногу.

Он, конечно, держался на «задней» ноге, как говорил Вивьен. У него всегда была такая стойка, как у Юрьева, как у всех великих, и он был большой, безусловно. И он еще старался держать, говоря языком «Оптимистической трагедии», «марку военного флота» — он старался держать марку Александринского театра, артиста академического. Но при том всегда держался очень доступно, советовал что-то, помогал. При этом любопытная подробность: он всегда подходил и сначала спрашивал: «А можно вам сказать?» И только после этого говорил. Голос у него был низкий, бас, — это сегодня тоже редкость. Вспоминаю, как Черкасов на собраниях говорил: «Басы, мы уходим, нет смены». И правда — какие тогда в театре звучали басы: Скоробогатов, Черкасов, Толубеев и Малютин. Он же тоже был бас. Очень крупная личность, интересная. И когда он подходил и делал нам, молодым, замечания, повторяю, прежде испросив разрешения высказаться, так вот замечания эти обычно оказывались невероятно глубокими и помогали, очень помогали в работе.

А вспоминая его удивительный дуэт со Штыкан в «Игроке», я думаю, они ведь работали прямо как эквилибристы. Они, эти старые мастера, умели погрузиться в роль. Они так ответственно относились к тому, что им поручали, и играли всегда превосходно. У них была всегда своя какая-то краска, свой маночек, своя индивидуальность. У Якова Осиповича была благородная осанка, благородная… вообще благородный был человек, который любил свою дочь, любил свою жену. Он был очень предан семье и театру и любил театр свято. У меня осталось к нему очень теплое чувство. Он мог, например, и пошалить немного. Он мог и что-то сказать такое милое, обаятельное, мужское даже. {142} Однажды он мне сказал: «Ниночка, у вас, оказывается, прелестные ножки». Не знаю, я, наверно, пришла на репетицию в новых туфельках. На что я ответила: «Ну, что вы, Яков Осипович, я же сухарик». А я действительно, будучи лирической героиней, слыла в театре такой Золушкой немного. Ибо здесь были свои львицы — Ольга Яковлевна Лебзак, Лидия Петровна Штыкан, которые очень красиво, броско одевались, а я ходила в скромненьком таком костюмчике, без косметики, так что определение «сухарик» мне весьма шло. И вот Яков Осипович чуть-чуть подумал, помолчал и говорит: «Да, Ниночка, вы, конечно, сухарик, но — с изюминкой». Это было так мило, неожиданно. Видимо, он, чувствуя мою некоторую зажатость, замкнутость в театре, хотел меня поддержать. Мне и в самом деле тогда было и страшно, и ответственно, и я не знала, где искать опору, а нас еще учили наши учителя быть предельно скромными. И я, помню, другой раз даже здоровалась по нескольку раз на дню с большими актерами, все говорила: «Здравствуйте, здравствуйте, здравствуйте». То есть своеобразный был зажим. А он, Яков Осипович, умел как-то расположить к себе и создавал всегда атмосферу очень дружественную, очень товарищескую и очень высокотеатральную, потому что то поколение актеров, к которому он принадлежал, всегда превыше всего ценило совершенство. И в искусстве тянулось к совершенству.

Вспоминая вновь и вновь Генерала, которого он играл в «Игроке», я хочу сказать, что до сих пор помню его волнение, максимальное желание сыграть роль верно, точно, как у Достоевского. И мне кажется, он этого добился.

Красивый человек, который всю свою жизнь служил театру. И не был никогда безразличен к тому, что происходило вокруг него…

## Галина Тимофеевна Карелина[[226]](#endnote-222)

Бегу как-то по Кировскому проспекту на «Ленфильм», там у меня, по молодости, были съемки. И чувствую, что-то на улице вдруг происходит. Люди начинают переглядываться, шептаться, кто-то оборачивается назад. Естественно, я тоже стала смотреть по сторонам. И увидела Якова Осиповича. Он шел. Шел. По Кировскому проспекту. Он шел, и все на него смотрели. Это была такая фигура. Это была порода. Казалось, что это шел какой-то проповедник.

Мне, молодой актрисе, рядом с ним было очень трудно. Это был действительно представитель русской интеллигенции. Он и говорил-то как-то особенно, и мыслил по-своему. А вообще-то в жизни очень часто оказывался человеком непосредственным и наивным. Его многие актеры разыгрывали. Он поначалу не понимал, а потом смеялся. Это показатель человеческой культуры. И действительно, с ним связана высокая культура нашего театра.

Он очень хорошо пел. В нем ощущался всегда какой-то покой. Но это внешний покой. К нему нельзя было применить слово «суета». Полное отсутствие суеты. Глубокая сосредоточенность. Создавалось ощущение, что {143} он все время о чем-то думает, что какая-то идея глубоко засела у него в мозгу и не отпускает. Хотелось все время его растормошить, спросить: «Яков Осипович, о чем вы думаете, расскажите, пожалуйста, что вас волнует?» Но он всегда носил в себе свою тайну. Со своей неизменной тростью — так уходил, уходил, уходил…

Мы вместе были заняты в спектакле «Царь Федор Иоаннович». Он как ребенок волновался. Это была моя первая роль в театре — княжна Мстиславская, и естественно, я волновалась. Но он волновался, мне кажется, больше. Потом я риала, что он играл эту роль всю жизнь, естественно, в разных спектаклях, в разных режиссерских решениях, но всю жизнь. И все равно. Я, помню, шла как-то по коридору, а он сидит на скамейке пригорюнился и говорит: «Я буду отказываться, у меня не получается».

Вот какое было отношение к театру, к профессии. Какое чувство ответственности.

Он принадлежал удивительному поколению актеров, он нес издалека, из глубины веков ниточку традиций, почти утраченных сегодня. И чем дальше расстояние, тем острее память. Вспоминая Якова Осиповича, вспоминая актеров его поколения, я вижу их в своей памяти все более и более мощными фигурами. Такими гигантами. Действительно корифеями.

Яков Осипович — конечно, особая статья. Я как-то услышала по радио, совсем недавно, его голос. И стало очень обидно. Плохо, что при жизни мы ничего не можем сказать друг другу хорошего. Ну почему я не могла подойти к Малютину и сказать: «Яков Осипович, как вы прекрасны…»

## Полина Васильевна Козлова[[227]](#endnote-223)

Моя бабушка была из рода Головкиных. По семейному преданию, из того самого рода Петровского вельможи, в заброшенном доме которого на Васильевском острове впервые открылся Российский государственный общедоступный театр, созданный велением императрицы Елизаветы Петровны. Моя бабушка работала в Хореографическом училище, а дед, муж ее, фамилию которого она носила — Дементьев, служил в конторе Императорских театров. Я родилась в 1921 году, и поначалу моя жизнь складывалась вдали от театральных профессий, хотя театр я любила с детства. Но — поначалу служила лаборанткой в одном научно-исследовательском институте. И все же театр притягивал меня. В нем, в театре, работала моя сестра, подружки, да и сама я жила неподалеку, на улице Зодчего Росси. И вот с 1955 г. я здесь, в старой Александринке. Десять лет работала одевальщицей. Помогала многим актерам. Не так часто, но одевала в «десятке», то есть в десятой гримуборной, где гримировались только народные артисты, и Якова Осиповича Малютина помню хорошо.

Он был настоящий господин, культурный, вежливый. Работать с ним всегда {144} было легко. Никогда никаких замечаний он не делал, да и я, конечно, старалась. А он был всегда благодарный человек. Это качество, в общем-то, редко встречается в людях.

Помню его как сейчас. Высокий, статный, спокойный, манеры сдержанные, никакой нервозности. Но очень любил, чтобы все было в порядке, отличался невероятной аккуратностью. И еще: любил, чтобы его проводили, когда он выходил на сцену. Помню, как-то зашла, он стоит перед зеркалом, вроде нервничает, я костюм на нем весь огладила, пушинки-ниточки невидимые сняла — он и доволен, и пошел на сцену спокойно.

Помню его голос, редкий, запоминающийся, глубокий, хотя не могу сказать, что он отличался разговорчивостью — скорее все-таки в жизни он отличался большой сдержанностью.

Скучаю я по тем временам. Сейчас у наших актеров, может быть и талантливых, нет тех голосов, которыми отличались старые александринцы и следующее за ними поколение Н. К. Симонова, Ю. В. Толубеева, Н. К. Черкасова. Я вот теперь работаю билетером в директорской ложе и спектакли не столько вижу, сколько слушаю по трансляции. Слушаю всех — все говорят как-то очень быстро и неразборчиво. Нет у них ни точек, ни запятых. А у Якова Осиповича Малютина каждое слово западало тебе в душу и оставалось там навсегда…

# **{****145}** Примечания

# **{****158}**Перечень основных ролей, сыгранных Я. О. Малютиным

Яков Осипович Малютин:

**1911** — принят в состав сотрудников Александринского театра.

**1912 – 1915** — в Императорском театральном училище (класс Ю. М. Юрьева).

**1915** — зачислен в состав труппы Александринского театра.

#### Императорское театральное училище[[228]](#footnote-7)

#### 1915

Макбет. «Макбет» У. Шекспира.

Галчин. «Борцы» М. И. Чайковского.

Альба. «Фландрия» В. Сарду.

Дудукин. «Без вины виноватые» А. Н. Островского.

Сганарель. «Хоть тресни, а женись» («Брак поневоле») Ж.‑Б. Мольера.

Иван Петрович Шуйский. «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого.

#### Александринский театр

#### 1911 – 1912

Командор. «Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера. Жандарм. «Ревизор» Н. В. Гоголя. Староста. «Волки и овцы» А. Н. Островского.

#### 1913

Эпизод. «Комедия смерти» В. В. Барятинского.

#### 1915

Брызгин. «Старый закал» А. И. Южина.

#### 1916

Знойко. «Флавия Тессини» Т. Л. Щепкиной-Куперник.

Герцог де Гиз. «Генрих III и его двор» А. Дюма-отца.

Скалозуб. «Горе от ума» А. С. Грибоедова.

Антонио. «Венецианский купец» У. Шекспира.

Тезей. «Сон летней ночи» У. Шекспира.

Былич. «Другая жизнь» В. В. Опочинина.

#### 1917

Кудинов. «Зарево» Е. П. Карпова — на сцене Михайловского театра.

Парамонов. «Дело» А. В. Сухово-Кобылина.

Монастырский. «Милые призраки» Л. Н. Андреева.

Судья. «Ревизор» Н. В. Гоголя.

Краснов. «Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского.

#### **{****159}** Акдрама[[229]](#footnote-8)

#### 1917

Ох. «Веселые расплюевские дни» («Смерть Тарелкина») А. В. Сухово-Кобылина. Режиссер В. Э. Мейерхольд.

Саввич. «Профессор Сторицын» Л. Н. Андреева. Режиссер А. Н. Лаврентьев.

#### 1918

Тетерев. «Мещане» М. Горького. Режиссер Е. П. Карпов.

Стоустов. «Жулик» И. Н. Потапенко. Режиссер М. Е. Дарский.

Скалозуб. «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Режиссер А. И. Долинов.

Венедикт. «Холопы» П. П. Гнедича. Режиссер П. П. Гнедич.

Князь Плавутин-Плавунцов. «Декабристы» П. П. Гнедича. Режиссер Н. В. Смолич.

Вернер Штауффахер. «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера. Режиссер А. И. Долинов.

Базиль. «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. Бомарше. Постановка Н. В. Смолича.

Несчастливцев. «Лес» А. Н. Островского. Режиссерская группа — П. С. Панчин, Н. С. Васильева, Н. П. Шаповаленко.

Фон Хевен. «Вечерняя зоря» Ф. Бейерлейна. Режиссер Н. Н. Урванцов.

#### 1919

Барон Реньяр. «Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева. Возобновление Н. В. Петрова.

Осип. «Светлый бог» Д. Я. Айзмана. Режиссер Д. Х. Пашковский.

Неизвестный. «Маскарад» М. Ю. Лермонтова. Постановка В. Э. Мейерхольда.

#### 1920

Джанеттино Дорна. «Заговор Фиеско» Ф. Шиллера. Режиссер Н. В. Смолич.

Ляпкин-Тяпкин. «Ревизор» Н. В. Гоголя. Режиссер Е. П. Карпов.

Фауст. «Фауст и город» А. В. Луначарского. Режиссер Н. В. Петров.

#### 1921

Залешин. «Светит, да не греет» А. Н. Островского. Режиссер П. С. Панчин.

Президент. «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. Режиссер Н. Н. Арбатов.

Дудукин. «Без вины виноватые» А. Н. Островского. Режиссер Е. П. Карпов.

Парфен Семеныч. «Каширская старина» Д. Н. Аверкиева. Режиссер Е. П. Карпов.

Скалозуб. «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Режиссер Е. П. Карпов.

Д’Альбафьорита. «Трактирщица» К. Гольдони. Режиссер Е. П. Карпов.

#### 1922

Джулио. «Дитя улицы» Д. Никодеми. Режиссер Е. П. Карпов.

Лефевр. «Мадам Сан-Жен» В. Сарду и Э. Моро. Режиссер Е. П. Карпов.

Куатье. «Монарх» К. Делавиня. Постановка Г. Г. Ге.

Пастор. «Потонувший колокол» Г. Гауптмана. Режиссер Е. П. Карпов.

Дон Луи. «Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера. Постановка В. Э. Мейерхольда.

Генералиссимус Бурбуэ. «Ночь» М. Мартине. Режиссер Н. В. Петров.

Дон Педро. «Король комических поэтов» П. Феррари. Режиссер Н. В. Смолич.

#### 1923

Москалев. «Дядюшкин сон» по Ф. М. Достоевскому. Режиссер П. И. Лешков.

Дикой. «Гроза» А. Н. Островского. Постановка Е. П. Карпова.

Луиджи Мочениго. «Торжество в Венеции» Н. В. Смолича. Режиссер Н. В. Смолич.

Де Сильва. «Уриэль Акоста» К. Гуцкова. Режиссер Н. Н. Арбатов.

Шуйский. «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. Постановка Н. В. Смолича.

Руфий. «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу. Режиссер В. Р. Раппопорт.

Генерал Бернберг. «Канцлер и слесарь» А. В. Луначарского. Постановка Н. В. Смолича.

Большов. «Свои люди — сочтемся!» А. Н. Островского. Режиссер Е. П. Карпов.

#### **{****160}** 1924

Саламен. «Сарданапал» Дж.‑Г. Байрона. Постановка Н. В. Петрова.

Фурначев. «Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Постановка Л. С. Вивьена.

Старкведер. «Волчьи души» Д. Лондона. Режиссер С. Э. Радлов.

Фолькгардт. «Вечерняя зоря» Ф. Бейерлейна. Режиссер Е. П. Карпов.

Роберт де Бодрикур. «Святая Иоанна» Б. Шоу. Режиссер В. Р. Раппопорт.

Креон. «Царь Эдип» Софокла. Режиссер К. П. Хохлов.

#### 1925

Акила. «Изгнание блудного беса» А. Н. Толстого. Постановка Н. В. Петрова.

Пирпит Дэвис. «Когда спящий проснется» М. Загорского. Постановка Л. С. Вивьена и Н. Я. Береснева.

Гордеев. «Джентльмен» А. И. Сумбатова. Постановка Е. П. Карпова.

Дулитл. «Пигмалион» Б. Шоу. Режиссер Л. С. Вивьен.

Старик Мэгон. «Герой» М. Синга. Режиссер Н. Я. Береснев.

Сметанич. «Мандат» Н. Р. Эрдмана. Режиссер В. Р. Раппопорт.

Викарий Дьюли. «Общество почетных звонарей» Е. И. Замятина. Режиссер С. Э. Радлов.

#### 1926

Грингмут. «Иван Каляев» И. Калугина и В. Беренштама. Постановка Л. С. Вивьена.

Пугачев. «Пугачевщина» К. А. Тренева. Режиссеры Л. С. Вивьен, Н. В. Петров, К. П. Хохлов.

Пущин. «Пушкин и Дантес» В. Каменского. Режиссер К. П. Хохлов.

Магара. «Виринея» Л. И. Сейфуллиной и В. Правдухина. Постановка Л. С. Вивьена.

Рахман Бергман. «Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова. Постановка Н. В. Петрова.

#### 1927

Беркутов. «Волки и овцы» А. Н. Островского. Режиссер Л. С. Вивьен.

Капитан. «Бархат и лохмотья» Эд. Штуккена и А. В. Луначарского. Режиссер К. П. Хохлов.

Коновалов. «Штиль» В. Н. Билль-Белоцерковского. Режиссер Н. В. Петров.

Дож. «Отелло» У. Шекспира. Режиссер С. Э. Радлов.

Рогожин. «Идиот», по Ф. М. Достоевскому. Постановка Е. П. Карпова.

#### 1928

Юсов. «Доходное место» А. Н. Островского. Постановка К. П. Хохлова.

Скалозуб. «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Постановка К. П. Хохлова.

Кедров. «Шахтер» В. Н. Билль-Белоцерковского. Режиссер Н. В. Петров.

Господин Компас. «Делец» В. Газенклевера. Постановка Н. В. Петрова и В. Н. Соловьева.

#### 1929

Самарин. «Высоты» Ю. Либединского. Постановка Л. С. Вивьена и Н. В. Петрова.

Товкач. «Причальная мачта» О. Д. Форш. Режиссер Л. С. Вивьен.

#### 1930

Скрып. «Ярость» Е. Г. Яновского. Постановка Н. В. Петрова.

Бодэ. «Нефть» Я. Горева, бр. Тур, А. Штейна. Постановка Л. С. Вивьена.

Уолтэр Бэрнс. «Сенсация» Бен-Хекта и Марк-Артура. Постановка Н. В. Петрова.

Кречинский. «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина. Постановка Н. В. Петрова.

Козырь. «Диктатура» И. Микитенко. Постановка Л. С. Вивьена и М. Вольского.

#### 1931

Крутицкий. «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского. Постановочная группа: В. А. Мичурина-Самойлова, П. И. Лешков, В. К. Пионтковский.

{161} Бородин. «Страх» А. Н. Афиногенова. Постановка Н. В. Петрова.

Варравин. «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина. Режиссерская редакция В. Э. Мейерхольда.

Синявин. «Радость» Д. А. Щеглова. Постановка Л. С. Вивьена и В. Н. Соловьева.

#### 1932

Скалозуб. «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Постановка Н. В. Петрова.

Неизвестный. «Маскарад» М. Ю. Лермонтова. Возобновление Н. В. Петрова.

Дон Луи. «Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера. Возобновление В. Э. Мейерхольда.

#### 1933

Вильгельм Кетвиг. «Суд» В. М. Киршона. Постановка Б. М. Сушкевича.

Дон Кихот. «Дон Кихот», по М. Сервантесу. Постановка Б. М. Сушкевича.

#### 1934

Ленчицкий-сын. «Бойцы» Б. С. Ромашова. Постановка В. А. Дарвишева.

Пимен. «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Постановка Б. М. Сушкевича.

#### 1935

Петр I. «Петр I» А. Н. Толстого. Постановка Б. М. Сушкевича.

#### 1936

Дорофей. «Трус» А. А. Крона. Постановка В. Ф. Дудина.

Старик. «Салют, Испания!» А. Н. Афиногенова. Постановка С. Э. Радлова и Н. В. Петрова. Несчастливцев. «Лес» А. Н. Островского. Постановка В. П. Кожича.

#### Ленинградский Академический театр драмы имени А. С. Пушкина

#### 1937

Шапиро. «Банкир» А. Е. Корнейчука. Постановка Н. В. Петрова.

Герцог Альба. «Фландрия» В. Сарду. Постановка Л. С. Вивьена.

Член правительства. «На берегу Невы» К. А. Тренева. Постановка С. Э. Радлова.

#### 1938

Юсов. «Доходное место» А. Н. Островского. Постановка Л. С. Вивьена.

Петр I. «Петр I» А. Н. Толстого. Постановка Б. М. Сушкевича.

#### 1939

Большов. «Свои люди — сочтемся!» А. Н. Островского. Режиссер возобновления П. И. Лешков.

Потемкин. «Суворов» И. В. Бехтерева и А. В. Разумовского. Постановка А. А. Музиля.

#### 1940

Герцог Альба. «Фландрия» В. Сарду. Постановка Л. С. Вивьена.

Панталоне. «Лгун» К. Гольдони. Постановка В. В. Люце.

#### 1941

Скалозуб. «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Постановка Н. С. Рашевской и Л. С. Вивьена.

Галушка. «В степях Украины» А. Е. Корнейчука. Постановка Л. С. Вивьена и Б. П. Петровых.

#### **{****162}** 1942

Неизвестный. «Маскарад» М. Ю. Лермонтова. Концертное исполнение.

Курослепов. «Горячее сердце» А. Н. Островского. Постановка В. П. Кожина и А. Н. Даусона.

Колос. «Фронт» А. Е. Корнейчука. Постановка В. П. Кожича и А. Н. Даусона.

Васин. «Русские люди» К. М. Симонова. Постановка Л. С. Вивьена.

#### 1943

Таланов. «Нашествие» Л. М. Леонова. Постановка Л. С. Вивьена и Б. П. Петровых.

#### 1945

Акакий. «Великий государь» В. А. Соловьева. Постановка Л. С. Вивьена.

#### 1946

Серебряков. «Дядя Ваня» А. П. Чехова. Постановка Л. С. Вивьена.

Редозубов. «Варвары» М. Горького. Постановка А. В. Соколова.

#### 1947

Лэнгдон. «Глубокие корни» Д. Гоу и А. Д’Юссо. Постановка С. Н. Селектора.

#### 1948

Президент. «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. Постановка В. К. Пионтковского.

Джордж Крофтс. «Профессия миссис Уоррен» Б. Шоу. Постановка Л. С. Вивьена.

#### 1949

Кардинал Бирнч. «Заговор обреченных» Н. Е. Вирты. Постановка В. П. Кожича.

Пимен. «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Постановка Л. С. Вивьена.

Дудукин. «Без вины виноватые» А. Н. Островского. Постановка А. Н. Даусона.

#### 1950

Хилл Вудхауз. «Опасный перекресток» А. Спешнева и М. Маклярского. Режиссер А. А. Музиль.

#### 1951

Князь Абрезков. «Живой труп» Л. Н. Толстого. Постановка В. П. Кожича и А. Н. Даусона.

Додд. «В середине века» Л. Р. Шейнина. Режиссер А. А. Музиль.

Алупкин. «Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева; Чубуков. «Предложение» А. П. Чехова. В спектакле «Одноактные пьесы». Режиссер Б. М. Дмоховский.

#### 1952

Гос. Секретарь. «Гражданин Франции» Д. Храбровицкого. Режиссер А. А. Музиль.

Мамаев. «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского. Режиссеры Л. С. Вивьен и А. Н. Даусон.

#### 1953

Мак Кеннеди. «Шакалы» А. Якобсона. Режиссер А. А. Музиль.

Ротшильд. «Измена нации» В. А. Соловьева. Режиссеры Л. С. Вивьен и В. В. Эренберг.

Николай I. «Лермонтов» Б. А. Лавренева. Режиссер Б. М. Дмоховский.

#### 1954

Дорн. «Чайка» А. П. Чехова. Режиссер Л. С. Вивьен.

#### 1955

Генерал. «Игрок», по Ф. М. Достоевскому. Постановка Л. С. Вивьена и А. Н. Даусона.

#### **{****163}** 1957

Шуйский. «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. Постановка А. В. Соколова.

Обухов. «Грозовой год» А. Я. Каплера. Постановка А. Н. Даусона.

#### 1958

Хмара. «Почему улыбались звезды» А. Е. Корнейчука. Постановка В. В. Эренберга.

#### 1959

Моргунов. «Все остается людям» С. И. Алешина. Постановка Л. С. Вивьена и А. Н. Даусона.

#### 1962

Священник. «Знаменитый 702‑й» А. Миродана. Постановка Б. А. Фрейндлиха.

#### 1963

Гейгер. «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана. Постановка А. А. Музиля.

### Кинематограф

#### 1924

Александр III — «Дворец и крепость».

#### 1925

Градоначальник Фулон — «Девятое января».

#### 1928

Начальник жандармского управления — «Овод».

#### 1935

Великий князь — «Лунный камень».

#### 1937

Пирогов — «Депутат Балтики».

Помещик — «Пугачев».

#### 1938

Начальник гестапо — «Доктор Мамлок».

#### 1946

Бирон — «Давид Гурамишвили».

#### 1949

Командарм — «Константин Заслонов».

#### 1952

Князь Абрезков — «Живой труп».

#### 1963

Моргунов — «Все остается людям».

# **{****164}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Альмединген Б. А. — [78](#_page078), [153](#_page153)

Акимов Н. П. — [69](#_page069), [152](#_page152)

Александровская Е. В. — [69](#_page069), [152](#_page152)

Александровский В. В. — [56](#_page056), [57](#_page057), [151](#_page151)

Алексей Михайлович, царь — [109](#_page109)

Алексеев С. В. — [108](#_page108) – [110](#_page110)

Алешина Т. И. — [43](#_page043), [149](#_page149)

Альтшуллер А. Я. — [4](#_page004)

Андреев Л. Н. — [56](#_page056), [151](#_page151)

Аполлонский Р. Б. — [73](#_page073), [75](#_page075), [100](#_page100), [103](#_page103), [153](#_page153)

Артамонова Н. К. — [111](#_page111), [155](#_page155)

Афиногенов А. Н. — [58](#_page058), [68](#_page068), [118](#_page118), [130](#_page130)

Бабочкин Б. А. — [74](#_page074), [153](#_page153)

Бакст (Розенберг) Л. С. — [150](#_page150)

Баратов П. Г. — [59](#_page059), [151](#_page151)

Барятинский В. В. — [107](#_page107)

Белинский В. Г. — [4](#_page004), [12](#_page012), [145](#_page145)

Берсенев Н. Я. — [109](#_page109)

Билль-Белоцерковский В. Н. — [80](#_page080)

Блок А. А. — [51](#_page051)

Болконский (Боронихин) Б. А. — [15](#_page015), [146](#_page146)

Бомарше П. — [76](#_page076), [77](#_page077), [153](#_page153)

Борисов А. В. — [116](#_page116)

Борисов А. Ф. — [15](#_page015), [28](#_page028), [44](#_page044), [146](#_page146)

Бравич (Баранович) К. В. — [57](#_page057), [58](#_page058), [151](#_page151)

Будков П. — [114](#_page114)

Бурдин Ф. А. — [26](#_page026), [147](#_page147)

Варламов Г. — [106](#_page106)

Варламов К. А. — [3](#_page003), [4](#_page004), [9](#_page009), [16](#_page016) – [22](#_page022), [24](#_page024), [33](#_page033), [38](#_page038), [39](#_page039), [41](#_page041) – [43](#_page043), [45](#_page045), [48](#_page048) – [50](#_page050), [60](#_page060), [73](#_page073), [74](#_page074), [92](#_page092), [100](#_page100), [105](#_page105), [106](#_page106), [116](#_page116), [128](#_page128), [130](#_page130), [146](#_page146), [153](#_page153)

Варламов Я. Ф. — [102](#_page102)

Васильев И. С. — [106](#_page106)

Васильев П. В. — [4](#_page004)

Васильева Н. С. — [148](#_page148)

Вега Карпьо, Лопе Феликс де — [88](#_page088), [146](#_page146)

Ведринская М. А. — [90](#_page090)

Вивьен Л. С. — [33](#_page033), [39](#_page039), [41](#_page041), [42](#_page042), [50](#_page050), [62](#_page062), [67](#_page067), [74](#_page074), [99](#_page099), [121](#_page121), [140](#_page140), [148](#_page148), [149](#_page149), [152](#_page152), [153](#_page153)

Вильбушевич Е. Б. — [118](#_page118)

Войцеховский В. — [114](#_page114)

Волков Ф. Г. — [83](#_page083), [153](#_page153)

Вольская Л. — [109](#_page109)

Вольф-Израэль Е. М. — [15](#_page015), [39](#_page039), [111](#_page111), [146](#_page146)

Воронов В. И. — [29](#_page029), [39](#_page039), [97](#_page097), [148](#_page148)

Газенклевер В. — [96](#_page096)

Гарин Э. П. — [74](#_page074), [153](#_page153)

Гауптман Г. — [6](#_page006), [57](#_page057)

Гегель Г.‑В.‑Ф. — [84](#_page084)

Гейне Г. — [83](#_page083), [153](#_page153)

Гитри С. — [82](#_page082)

Глинка В. М. — [109](#_page109)

Гловацкий Г. В. — [59](#_page059), [151](#_page151)

Гоголь Н. В. — [38](#_page038), [45](#_page045), [73](#_page073), [92](#_page092), [95](#_page095)

Головин А. Я. — [7](#_page007), [78](#_page078), [116](#_page116), [153](#_page153), [156](#_page156)

Головкины — [142](#_page142)

Горбачев И. О. — [74](#_page074), [153](#_page153)

Горбунов И. Ф. — [149](#_page149)

Горин-Горяинов (Горяинов) А. М. — [71](#_page071), [152](#_page152)

Горин-Горяинов (Горяинов) Б. А. — [3](#_page003), [26](#_page026), [29](#_page029), [50](#_page050), [60](#_page060), [64](#_page064), [70](#_page070) – [84](#_page084), [103](#_page103), [147](#_page147), [152](#_page152) – [154](#_page154)

Горький М. (Пешков А. М.) — [57](#_page057), [58](#_page058), [95](#_page095)

Гофман А. Е. — [116](#_page116)

Грановская Е. М. — [91](#_page091), [154](#_page154)

Грибоедов А. С. — [52](#_page052) – [55](#_page055), [92](#_page092), [120](#_page120), [121](#_page121), [129](#_page129)

Григорьев А. А. — [146](#_page146)

Григорьев Ф. В. — [108](#_page108)

Гюго В. — [88](#_page088)

Давыдов В. Н. (Горелов И. Н.) — [3](#_page003), [4](#_page004), [9](#_page009), [16](#_page016) – [18](#_page018), [21](#_page021), [22](#_page022), [30](#_page030), [41](#_page041), [45](#_page045), [46](#_page046), [48](#_page048), [52](#_page052), [53](#_page053), [73](#_page073), [74](#_page074), [80](#_page080), [82](#_page082), [84](#_page084), [85](#_page085), [93](#_page093), [100](#_page100), [103](#_page103), [105](#_page105), [106](#_page106), [128](#_page128) – [130](#_page130), [146](#_page146), [151](#_page151), [153](#_page153)

Далматов (Лучич) В. П. — [16](#_page016), [24](#_page024) – [27](#_page027), [30](#_page030), [32](#_page032), [60](#_page060), [73](#_page073) – [75](#_page075), [100](#_page100), [106](#_page106), [146](#_page146), [147](#_page147)

Дальский (Неелов) М. В. — [89](#_page089), [154](#_page154)

Данилова М. И. — [15](#_page015), [146](#_page146)

Дарский (Псаров) М. Е. — [46](#_page046), [47](#_page047), [149](#_page149)

Даусон А. Н. — [42](#_page042), [149](#_page149)

Державин К. Н. — [55](#_page055), [81](#_page081), [82](#_page082), [151](#_page151), [153](#_page153)

Дмитревский (Дмитревской) И. А. — [6](#_page006), [83](#_page083), [153](#_page153)

Дмитриев В. В. — [65](#_page065), [152](#_page152)

Добролюбов Н. А. — [4](#_page004), [23](#_page023), [137](#_page137)

Долинов А. И. — [46](#_page046), [103](#_page103), [104](#_page104), [149](#_page149)

Домашев И. П. — [90](#_page090)

Домашев Н. П. — [90](#_page090), [154](#_page154)

Домашева А. П. — [91](#_page091), [154](#_page154)

Домашева З. П. — [91](#_page091)

Домашева М. П. — [9](#_page009), [18](#_page018), [24](#_page024), [33](#_page033), [35](#_page035), [36](#_page036), [41](#_page041), [48](#_page048), [61](#_page061), [83](#_page083), [90](#_page090) – [96](#_page096), [103](#_page103), [147](#_page147), [154](#_page154)

Достоевский Ф. М. — [88](#_page088), [140](#_page140), [141](#_page141)

Дудкин Ф. И. — [17](#_page017)

Дэрли М. — [82](#_page082)

{165} Дюр Н. О. — [73](#_page073), [153](#_page153)

Еврипид — [15](#_page015), [46](#_page046)

Евстигнеев Н. — [108](#_page108)

Елизавета Петровна, императрица — [142](#_page142), [145](#_page145)

Ермолова М. Н. — [11](#_page011), [15](#_page015), [145](#_page145)

Есипович (Иванова) А. П. — [50](#_page050), [150](#_page150)

Железнова-Студенцова Н. М. — [15](#_page015), [146](#_page146)

Жуков А. — [114](#_page114)

Жуковский Б. Е. — [39](#_page039), [148](#_page148)

Жулева Е. Н. — [100](#_page100), [111](#_page111), [156](#_page156)

Засулич В. И. — [12](#_page012), [145](#_page145)

Зражевский А. И. — [39](#_page039), [148](#_page148)

Зудерман Г. — [92](#_page092), [95](#_page095)

Ибсен Г. — [88](#_page088), [95](#_page095)

Иванов А. И. — [102](#_page102), [103](#_page103)

Иванов Вс. — [130](#_page130)

Иванова В. В. — [155](#_page155)

Измайлов А. А. — [25](#_page025), [147](#_page147)

Казанский В. А. — [91](#_page091), [154](#_page154)

Калинис К. С. — [44](#_page044), [149](#_page149)

Калиостро — [93](#_page093)

Кальдерон — [88](#_page088)

Каменский В. В. — [110](#_page110)

Каратыгин В. А. — [4](#_page004), [5](#_page005), [6](#_page006), [88](#_page088), [100](#_page100), [155](#_page155)

Карпов Е. П. — [41](#_page041), [42](#_page042), [46](#_page046) – [49](#_page049), [59](#_page059), [61](#_page061), [92](#_page092), [102](#_page102), [149](#_page149), [150](#_page150) – [152](#_page152)

Карякина Е. П. — [12](#_page012), [39](#_page039), [93](#_page093), [145](#_page145)

Качалов (Шверубович) В. И. — [12](#_page012), [145](#_page145)

Качалов Н. Н. — [51](#_page051), [150](#_page150)

Киров (Костриков) С. М. — [69](#_page069), [152](#_page152)

Киршон В. М. — [80](#_page080), [95](#_page095)

Киселевский И. П. — [101](#_page101), [103](#_page103), [156](#_page156)

Кожич В. П. — [29](#_page029), [41](#_page041) – [44](#_page044), [80](#_page080), [122](#_page122), [125](#_page125), [148](#_page148), [149](#_page149)

Комиссаржевская В. Ф. — [56](#_page056) – [59](#_page059), [61](#_page061), [64](#_page064), [66](#_page066), [86](#_page086), [151](#_page151), [154](#_page154)

Коняев Т. Т. — [107](#_page107) – [109](#_page109)

Корвин-Круковский Ю. В. — [24](#_page024), [33](#_page033), [65](#_page065), [147](#_page147)

Корнее Н. А. — [112](#_page112), [113](#_page113)

Корнейчук А. Е. — [6](#_page006), [67](#_page067), [95](#_page095), [129](#_page129), [130](#_page130)

Корнилова В. — [109](#_page109)

Коровин К. А. — [116](#_page116), [156](#_page156)

Корчагин П. А. — [55](#_page055)

Корчагина А. И. — [55](#_page055)

Корчагина-Александровская Е. П. — [12](#_page012), [17](#_page017), [18](#_page018), [22](#_page022), [24](#_page024), [29](#_page029), [34](#_page034) – [36](#_page036), [41](#_page041), [48](#_page048), [50](#_page050), [53](#_page053), [55](#_page055) – [70](#_page070), [78](#_page078), [95](#_page095), [111](#_page111), [118](#_page118), [145](#_page145), [151](#_page151)

Корш Ф. А. — [72](#_page072), [91](#_page091), [92](#_page092), [153](#_page153), [154](#_page154)

Красов (Некрасов) Н. Д. — [58](#_page058), [151](#_page151)

Кугель А. Р. — [4](#_page004), [6](#_page006), [7](#_page007), [15](#_page015), [21](#_page021), [47](#_page047), [93](#_page093), [94](#_page094), [146](#_page146), [147](#_page147), [150](#_page150), [154](#_page154)

Кузьмина П. В. — [105](#_page105)

Куприн А. И. — [86](#_page086)

Кустодиев Б. М. — [99](#_page099), [100](#_page100), [155](#_page155)

Кустодиева Н. А. — [115](#_page115), [155](#_page155)

Лавренев Б. А. — [109](#_page109), [136](#_page136)

Лаврентьев А. Н. — [33](#_page033), [60](#_page060), [112](#_page112), [148](#_page148)

Ламбин П. Б. — [25](#_page025), [147](#_page147)

Ларин К. П. — [113](#_page113)

Лебзак О. Я. — [122](#_page122), [141](#_page141)

Левкеева Е. И. (Левкеева 2‑я) — [22](#_page022), [100](#_page100), [111](#_page111), [147](#_page147)

Левкеева Е. М. (Левкеева 1‑я) — [33](#_page033), [100](#_page100), [148](#_page148)

Ленский (Вервициотти) А. П. — [14](#_page014), [119](#_page119), [146](#_page146)

Ленский (Воробьев) Д. Т. — [116](#_page116)

Лермонтов М. Ю. — [7](#_page007), [15](#_page015), [51](#_page051), [88](#_page088), [126](#_page126)

Лерский И. В. — [64](#_page064), [106](#_page106), [112](#_page112), [129](#_page129), [152](#_page152)

Лесков Н. С. — [155](#_page155)

Лешков П. И. — [48](#_page048), [50](#_page050), [61](#_page061), [108](#_page108), [150](#_page150)

Линдер М. — [82](#_page082)

Лукьянова К. — [109](#_page109)

Луначарский А. В. — [80](#_page080), [95](#_page095)

Любош А. С. — [58](#_page058), [151](#_page151)

Маковецкий С. М. — [106](#_page106)

Маковский В. Е. — [86](#_page086), [153](#_page153)

Максимов (Самусь) В. В. — [106](#_page106), [156](#_page156)

Максимов П. Н. — [101](#_page101)

Мартынов А. Е. — [100](#_page100), [103](#_page103), [155](#_page155)

Мейерхольд В. Э. — [4](#_page004), [6](#_page006), [7](#_page007), [46](#_page046) – [52](#_page052), [58](#_page058), [60](#_page060), [78](#_page078), [119](#_page119), [126](#_page126), [127](#_page127), [129](#_page129), [137](#_page137), [138](#_page138), [147](#_page147), [150](#_page150), [156](#_page156)

Менгден — [104](#_page104)

Мережковский Д. С. — [98](#_page098), [155](#_page155)

Меркурьев В. В. — [3](#_page003)

Мехнецова В. — [109](#_page109)

Миронов В. А. — [102](#_page102), [104](#_page104)

Миронова В. А. — [59](#_page059), [151](#_page151)

Михайлов К. Н. — [25](#_page025), [147](#_page147)

Михайлов М. А. — [59](#_page059), [151](#_page151)

Мичурина-Самойлова В. А. — [29](#_page029), [30](#_page030), [48](#_page048), [65](#_page065), [68](#_page068), [74](#_page074), [82](#_page082), [100](#_page100), [103](#_page103), [111](#_page111) – [113](#_page113), [129](#_page129), [148](#_page148)

Можарова — [15](#_page015)

{166} Моисеев — [15](#_page015)

Мольер Ж.‑Б. — [15](#_page015), [49](#_page049), [50](#_page050), [158](#_page158)

Монахов Н. Ф. — [106](#_page106), [156](#_page156)

Морозов Н. А. — [12](#_page012), [145](#_page145)

Москвин И. М. — [21](#_page021), [147](#_page147)

Мочалов П. С. — [5](#_page005), [88](#_page088)

Мысовский — [14](#_page014)

Музиль А. А. — [65](#_page065), [152](#_page152)

Музиль-Бороздина Н. Н. — [59](#_page059), [151](#_page151)

Назаров М. Ф. — [111](#_page111)

Наполеон — [77](#_page077)

Нартов А. К. — [98](#_page098), [155](#_page155)

Незлобии К. Н. — [22](#_page022), [147](#_page147)

Нелидов А. П. — [22](#_page022), [29](#_page029), [147](#_page147)

Неметти В. А. — [151](#_page151)

Немирова-Ральф А. А. — [24](#_page024), [147](#_page147)

Нерадовский С. Н. — [59](#_page059), [151](#_page151)

Николай I – [109](#_page109)

Николай II – [110](#_page110)

Никонова Г. — [109](#_page109)

Никулина Н. А. — [91](#_page091), [154](#_page154)

Новиков К. — [114](#_page114)

Озаровский Ю. Э. — [46](#_page046), [47](#_page047), [106](#_page106), [149](#_page149), [150](#_page150)

Опочинин В. В. — [103](#_page103), [158](#_page158)

Орленев (Орлов) П. Н. — [57](#_page057), [91](#_page091), [154](#_page154)

Островский А. Н. — [3](#_page003), [9](#_page009), [16](#_page016) – [45](#_page045), [48](#_page048), [49](#_page049), [56](#_page056), [57](#_page057), [61](#_page061) – [64](#_page064), [79](#_page079), [85](#_page085), [88](#_page088), [92](#_page092), [95](#_page095), [126](#_page126), [128](#_page128), [136](#_page136), [146](#_page146), [147](#_page147), [149](#_page149), [152](#_page152), [153](#_page153)

Панаев И. И. — [146](#_page146)

Пантелеев А. П. — [24](#_page024), [147](#_page147), [148](#_page148)

Панчин П. С. — [112](#_page112), [148](#_page148)

Певцов И. Н. — [69](#_page069), [110](#_page110), [152](#_page152)

Педер — [108](#_page108)

Петербургский — [8](#_page008)

Петров В. М. — [155](#_page155)

Петров Н. В. — [62](#_page062), [67](#_page067) – [69](#_page069)

Петр I – [98](#_page098), [155](#_page155)

Петровская И. Ф. — [151](#_page151)

Петровский А. П. — [46](#_page046), [47](#_page047), [64](#_page064), [106](#_page106), [149](#_page149)

Писарев Д. И. — [4](#_page004)

Писарев М. И. — [27](#_page027), [148](#_page148)

Поляков Ф. — [112](#_page112)

Попов Н. А. — [71](#_page071), [152](#_page152)

Потехин А. А. — [102](#_page102), [156](#_page156)

Потоцкая М. А. — [33](#_page033), [103](#_page103), [129](#_page129), [148](#_page148)

Правдухин В. — [155](#_page155)

Пренс — [82](#_page082)

Пушкин А. С. — [7](#_page007), [51](#_page051), [78](#_page078), [88](#_page088)

Ракитин Ю. Л. — [46](#_page046), [150](#_page150)

Рашевская Н. С. — [65](#_page065), [111](#_page111), [122](#_page122), [152](#_page152)

Романовы, царская фамилия — [109](#_page109)

Ромашов Б. С. — [80](#_page080), [129](#_page129), [130](#_page130)

Росси К. — [6](#_page006), [142](#_page142)

Рощина-Инсарова (Пашенная) Е. Н. — [23](#_page023), [48](#_page048), [49](#_page049), [60](#_page060), [147](#_page147)

Рыбаков Н. Х. — [26](#_page026), [27](#_page027), [147](#_page147)

Сабуров — [91](#_page091)

Савина М. Г. — [3](#_page003), [16](#_page016) – [18](#_page018), [41](#_page041), [60](#_page060), [71](#_page071), [73](#_page073), [74](#_page074), [85](#_page085) – [87](#_page087), [100](#_page100), [111](#_page111), [113](#_page113), [146](#_page146), [148](#_page148), [153](#_page153)

Садовская А. Я. — [57](#_page057), [151](#_page151)

Садовская О. О. — [149](#_page149)

Садовские, актерская династия — [45](#_page045), [149](#_page149)

Садовский М. П. — [149](#_page149)

Садовский П. М. — [149](#_page149)

Самойлов В. В. — [100](#_page100), [148](#_page148), [155](#_page155)

Самойлов П. В. — [33](#_page033), [57](#_page057), [148](#_page148), [151](#_page151)

Сарду В. — [15](#_page015), [130](#_page130), [158](#_page158)

Сейфуллина Л. Н. — [99](#_page099), [100](#_page100), [130](#_page130), [155](#_page155)

Семенова Е. Г. — [111](#_page111)

Симонов К. М. — [129](#_page129)

Симонов Н. К. — [3](#_page003), [39](#_page039), [65](#_page065), [97](#_page097), [98](#_page098), [121](#_page121), [122](#_page122), [124](#_page124), [143](#_page143), [149](#_page149), [155](#_page155)

Синельников Н. Н. — [15](#_page015), [46](#_page046), [146](#_page146)

Скоробогатов К. В. — [44](#_page044), [65](#_page065), [140](#_page140), [149](#_page149)

Скороходов С. — [16](#_page016)

Слонов И. А. — [57](#_page057), [151](#_page151)

Смолич Н. В. — [74](#_page074), [108](#_page108), [153](#_page153)

Соков А. О. — [104](#_page104), [115](#_page115)

Сомина В. В. — [151](#_page151)

Софокл — [88](#_page088)

Софронов В. Я. — [106](#_page106), [156](#_page156)

Станиславский (Алексеев) К. С. — [52](#_page052) – [55](#_page055), [150](#_page150) – [152](#_page152)

Старк Э. А. — [15](#_page015), [146](#_page146)

Степанов — [106](#_page106)

Стрельская (Стуколкина) В. В. — [3](#_page003), [16](#_page016) – [18](#_page018), [22](#_page022) – [24](#_page024), [33](#_page033), [60](#_page060), [64](#_page064), [100](#_page100), [146](#_page146)

Стрепетова П. А. — [45](#_page045), [100](#_page100), [149](#_page149)

Студенцов Е. П. — [7](#_page007), [65](#_page065), [120](#_page120), [152](#_page152)

Суворин А. С. — [47](#_page047), [59](#_page059), [61](#_page061), [62](#_page062), [91](#_page091), [92](#_page092), [106](#_page106), [147](#_page147), [148](#_page148), [150](#_page150), [153](#_page153), [154](#_page154)

Сударушкин Б. А. — [155](#_page155)

Судьбинин (Караванов) И. И. — [33](#_page033), [57](#_page057), [60](#_page060), [148](#_page148), [151](#_page151)

Сумбатов А. И. — см. [Южин А. И.](#_Tosh0007452)

Суслович Р. Р. — [132](#_page132), [133](#_page133)

Сухово-Кобылин А. В. — [72](#_page072), [77](#_page077), [78](#_page078), [80](#_page080), [158](#_page158), [159](#_page159)

Сушкевич Б. М. — [97](#_page097), [154](#_page154), [155](#_page155)

{167} Теляковский В. А. — [4](#_page004), [47](#_page047), [48](#_page048), [60](#_page060), [150](#_page150)

Тиме Е. И. — [39](#_page039), [50](#_page050), [51](#_page051), [111](#_page111), [122](#_page122) – [124](#_page124), [126](#_page126), [148](#_page148), [150](#_page150)

Толстой А. К. — [88](#_page088), [134](#_page134)

Толстой А. Н. — [96](#_page096) – [99](#_page099), [129](#_page129), [131](#_page131), [154](#_page154)

Толстой Л. Н. — [94](#_page094), [95](#_page095), [122](#_page122), [125](#_page125), [154](#_page154)

Толубеев Ю. В. — [3](#_page003), [44](#_page044), [121](#_page121), [140](#_page140), [143](#_page143), [149](#_page149)

Тоста — [118](#_page118)

Тренев К. А. — [66](#_page066)

Тур (братья) — [95](#_page095), [105](#_page105)

Тургенев И. С. — [7](#_page007), [58](#_page058), [64](#_page064), [65](#_page065), [75](#_page075), [76](#_page076), [95](#_page095)

Уайлд О. — [80](#_page080)

Уралов П. М. — [31](#_page031), [48](#_page048) – [50](#_page050), [57](#_page057), [58](#_page058), [60](#_page060), [64](#_page064), [78](#_page078), [79](#_page079), [128](#_page128), [129](#_page129), [148](#_page148)

Фальковский Ф. Н. — [57](#_page057), [151](#_page151)

Фатеев А. А. — [114](#_page114)

Федотов А. Ф. — [91](#_page091), [154](#_page154)

Федотова Г. Н. — [11](#_page011), [145](#_page145)

Фет А. А. — [147](#_page147)

Фигнер В. Н. — [12](#_page012), [145](#_page145)

Филиппов М. А. — [104](#_page104)

Фонвизин Д. И. — [47](#_page047)

Фрейндлих Б. А. — [122](#_page122)

Хардт Э. — [89](#_page089), [154](#_page154)

Ходотов Н. Н. — [4](#_page004), [12](#_page012), [16](#_page016), [18](#_page018), [24](#_page024), [33](#_page033) – [38](#_page038), [41](#_page041), [84](#_page084) – [90](#_page090), [117](#_page117), [118](#_page118), [145](#_page145), [153](#_page153), [154](#_page154)

Хохлов К. П. — [38](#_page038), [67](#_page067), [148](#_page148), [152](#_page152)

Царев М. И. — [33](#_page033), [51](#_page051), [148](#_page148), [150](#_page150)

Цимбал С. Л. — [4](#_page004)

Чайковский М. И. — [15](#_page015), [128](#_page128), [158](#_page158)

Черкасов Н. К. — [12](#_page012), [95](#_page095), [140](#_page140), [143](#_page143), [145](#_page145)

Чехов А. П. — [8](#_page008), [47](#_page047), [57](#_page057), [88](#_page088), [121](#_page121), [129](#_page129), [132](#_page132), [137](#_page137)

Чехов М. А — [74](#_page074), [153](#_page153)

Чижевская А. А. — [9](#_page009), [17](#_page017), [18](#_page018), [22](#_page022), [23](#_page023), [24](#_page024), [48](#_page048), [60](#_page060), [61](#_page061), [147](#_page147)

Чириков Е. Н. — [58](#_page058)

Шаляпин Ф. И. — [108](#_page108), [117](#_page117), [118](#_page118)

Шаповаленко (Болотников) Н. П. — [5](#_page005), [9](#_page009), [18](#_page018), [26](#_page026) – [29](#_page029), [61](#_page061), [79](#_page079), [147](#_page147)

Шаровьева М. К. — [9](#_page009), [18](#_page018), [60](#_page060), [147](#_page147)

Шекспир У. — [14](#_page014), [32](#_page032), [47](#_page047), [88](#_page088), [95](#_page095), [120](#_page120), [128](#_page128), [136](#_page136)

Шиллер Ф. — [32](#_page032), [88](#_page088), [95](#_page095), [130](#_page130), [136](#_page136), [146](#_page146)

Шкваркин В. В. — [80](#_page080)

Шостакович Д. Д. — [118](#_page118)

Штейн А. П. — [105](#_page105)

Штыкан Л. П. — [140](#_page140), [141](#_page141)

Шувалова-Сазонова Л. Н. — [33](#_page033), [148](#_page148)

Шугай — [115](#_page115)

Щеголев В. Д. — [116](#_page116)

Щепкин М. С. — [74](#_page074)

Щепкина-Куперник Т. Л. — [82](#_page082)

Щуко В. А. — [148](#_page148)

Эрдман Н. Р. — [80](#_page080)

Эсхил — [47](#_page047), [88](#_page088)

Южин (Сумбатов) А. И. — [53](#_page053), [112](#_page112), [119](#_page119), [151](#_page151)

Южаков — [15](#_page015)

Юрьев С. А. — [3](#_page003), [14](#_page014), [146](#_page146)

Юрьев Ю. М. — [3](#_page003) – [9](#_page009), [11](#_page011), [13](#_page013) – [16](#_page016), [24](#_page024), [29](#_page029), [32](#_page032), [48](#_page048), [50](#_page050), [51](#_page051), [82](#_page082), [87](#_page087), [88](#_page088), [100](#_page100), [103](#_page103), [106](#_page106), [113](#_page113), [119](#_page119), [121](#_page121), [126](#_page126) – [129](#_page129), [132](#_page132), [135](#_page135), [137](#_page137), [140](#_page140), [145](#_page145), [148](#_page148), [150](#_page150), [154](#_page154), [156](#_page156)

Яворская (Гюббенет) Л. Б. — [72](#_page072), [153](#_page153)

Яковлев К. Н. — [24](#_page024), [41](#_page041), [48](#_page048), [50](#_page050), [78](#_page078), [128](#_page128), [147](#_page147)

Яковлев П. — [102](#_page102), [103](#_page103)

Янковский М. О. — [71](#_page071), [152](#_page152)

# **{****168}** Указатель драматических произведений

[Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)

«Бархат и лохмотья» Эд. Штуккена и А. В. Луначарского — [80](#_page080)

«Без вины виноватые» А. Н. Островского — [12](#_page012), [15](#_page015), [22](#_page022), [56](#_page056), [88](#_page088), [89](#_page089), [128](#_page128), [136](#_page136)

«Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. Бомарше — [73](#_page073), [77](#_page077), [153](#_page153)

«Бедность не порок» А. Н. Островского — [22](#_page022)

«Бесприданница» А. Н. Островского — [24](#_page024), [31](#_page031), [58](#_page058), [130](#_page130)

«Блоха», по Н. С. Лескову — [155](#_page155)

«Бой бабочек» Г. Зудермана — [92](#_page092)

«Бойцы» Б. С. Ромашова — [73](#_page073), [80](#_page080), [84](#_page084), [129](#_page129), [130](#_page130)

«Борцы» М. И. Чайковского — [15](#_page015), [128](#_page128), [158](#_page158)

«Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова — [130](#_page130)

«Велизарий», перед. П. Г. Ободовского драмы Э. Шенка — [27](#_page027)

«Веселые расплюевские дни» — см. [«Смерть Тарелкина»](#_Tosh0007453)

«Виринея» Л. Н. Сейфуллиной и В. Правдухина — [99](#_page099), [100](#_page100), [130](#_page130), [155](#_page155)

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого — [92](#_page092), [93](#_page093), [154](#_page154)

«Вова приспособился» Е. А. Мировича — [83](#_page083)

«Волки и овцы» А. Н. Островского — [24](#_page024)

«Гамлет» У. Шекспира — [88](#_page088)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова — [52](#_page052), [53](#_page053), [81](#_page081), [92](#_page092), [94](#_page094), [102](#_page102), [120](#_page120), [121](#_page121), [129](#_page129), [151](#_page151)

«Горячее сердце» А. Н. Островского — [21](#_page021), [42](#_page042), [43](#_page043), [126](#_page126), [135](#_page135), [149](#_page149),

«Граф де Ризор» В. Сарду — [15](#_page015)

«Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского — [22](#_page022), [31](#_page031)

«Гроза» А. Н. Островского — [22](#_page022), [31](#_page031), [126](#_page126), [130](#_page130), [147](#_page147), [148](#_page148)

«Грозовой год» А. Я. Каплера — [114](#_page114)

«Дама с камелиями» А. Дюма-сына — [51](#_page051)

«Дворянское гнездо», по И. С. Тургеневу — [64](#_page064), [65](#_page065), [95](#_page095), [152](#_page152)

«Делец» В. Газенклевера — [96](#_page096)

«Дни нашей жизни» Л. Н. Андреева — [56](#_page056), [151](#_page151)

«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера — [13](#_page013), [49](#_page049), [50](#_page050), [81](#_page081), [129](#_page129), [150](#_page150)

«Доходное место» А. Н. Островского — [12](#_page012), [17](#_page017), [24](#_page024), [33](#_page033) – [40](#_page040), [62](#_page062), [63](#_page063), [88](#_page088), [92](#_page092), [95](#_page095), [130](#_page130), [148](#_page148), [152](#_page152)

«Другая жизнь» В. В. Опочинина — [103](#_page103)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова — [121](#_page121), [129](#_page129), [132](#_page132)

«Женитьба Фигаро» — см. [«Безумный день, или Женитьба Фигаро»](#_Tosh0007454)

«Живой труп» Л. Н. Толстого — [122](#_page122) – [125](#_page125), [139](#_page139)

«Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева — [58](#_page058), [64](#_page064), [75](#_page075), [130](#_page130)

«Зарево» Е. П. Карпова — [47](#_page047) – [49](#_page049), [150](#_page150)

«Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова — [58](#_page058)

«Игрок», по Ф. М. Достоевскому — [140](#_page140), [141](#_page141)

«Идиот», по Ф. М. Достоевскому — [88](#_page088)

«Идеальный муж» О. Уайлда — [80](#_page080)

«Изгнание блудного беса» А. Н. Толстого — [96](#_page096)

«Ипполит» Еврипида — [15](#_page015), [46](#_page046), [128](#_page128), [150](#_page150)

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера — [130](#_page130), [137](#_page137)

«Комедия смерти» В. В. Барятинского — [107](#_page107)

«Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова — [130](#_page130), [135](#_page135)

«Кулисы» Т. Л. Щепкиной-Куперник — [82](#_page082)

«Лгун» К. Гольдони — [130](#_page130)

«Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского — [116](#_page116)

«Лермонтов» Б. А. Лавренева — [109](#_page109)

«Лес» А. Н. Островского — [5](#_page005), [17](#_page017), [18](#_page018), [22](#_page022), [24](#_page024) – [32](#_page032), [41](#_page041), [42](#_page042), [56](#_page056), [63](#_page063), [66](#_page066), [73](#_page073), [78](#_page078), [80](#_page080), [114](#_page114), [130](#_page130), [135](#_page135), [139](#_page139), [147](#_page147) – [149](#_page149)

«Макбет» У. Шекспира — [15](#_page015), [128](#_page128)

«Мандат» Н. Р. Эрдмана — [80](#_page080)

«Мария Стюарт» Ф. Шиллера — [15](#_page015)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова — [6](#_page006), [15](#_page015), [49](#_page049) – [51](#_page051), [113](#_page113), [126](#_page126), [129](#_page129), [137](#_page137), [156](#_page156)

«Между ливнями» А. П. Штейна — [132](#_page132)

«Мирская вдова» Е. П. Карпова — [47](#_page047), [150](#_page150)

{169} «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского — [22](#_page022), [42](#_page042), [130](#_page130), [149](#_page149)

«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского — [21](#_page021), [81](#_page081)

«Не в свои сани не садись» А. Н. Островского — [19](#_page019), [85](#_page085), [106](#_page106)

«Нефть» Я. Горева, А. Штейна и братьев Тур — [105](#_page105), [156](#_page156)

«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского — [140](#_page140)

«Отелло» У. Шекспира — [5](#_page005)

«Перед заходом солнца» Г. Гауптмана — [6](#_page006)

«Петр I» А. Н. Толстого — [97](#_page097) – [99](#_page099)

«Пигмалион» Б. Шоу — [49](#_page049)

«Платон Кречет» А. Е. Корнейчука — [67](#_page067), [95](#_page095)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого — [94](#_page094)

«Под душистой веткой сирени» В. Корнелиевой — [93](#_page093)

«Почему улыбались звезды» А. Е. Корнейчука — [6](#_page006)

«Предложение» А. П. Чехова — [130](#_page130)

«Провинциалка» И. С. Тургенева — [75](#_page075)

«Пугачевщина» К. А. Тренева — [8](#_page008), [66](#_page066), [68](#_page068)

«Пучина» А. Н. Островского — [42](#_page042), [149](#_page149)

«Пушкин и Дантес» В. Каменского — [110](#_page110)

«Рабочая слободка» Е. П. Карпова — [47](#_page047), [150](#_page150)

«Ревизор» Н. В. Гоголя — [73](#_page073), [77](#_page077), [92](#_page092), [94](#_page094), [113](#_page113), [129](#_page129), [158](#_page158)

«Русалка» А. С. Пушкина — [82](#_page082)

«Русские люди» К. М. Симонова — [129](#_page129)

«Салют, Испания!» А. Н. Афиногенова — [118](#_page118)

«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина — [72](#_page072), [73](#_page073), [79](#_page079), [82](#_page082), [150](#_page150)

«Свадьба Фигаро» — см. [«Безумный день, или Женитьба Фигаро»](#_Tosh0007455)

«Светит, да не греет» А. Н. Островского — [21](#_page021), [30](#_page030)

«Свои люди — сочтемся!» А. Н. Островского — [19](#_page019), [22](#_page022), [24](#_page024), [41](#_page041), [42](#_page042), [49](#_page049), [61](#_page061), [92](#_page092), [130](#_page130), [149](#_page149), [152](#_page152)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина — [49](#_page049), [50](#_page050), [73](#_page073), [77](#_page077)

«Снегурочка» А. Н. Островского — [15](#_page015)

«Старый Гейдельберг» М. Мейер-Ферстыра — [129](#_page129)

«Старый закал» А. И. Южина-Сумбатова — [112](#_page112)

«Страх» А. Н. Афиногенова — [58](#_page058), [68](#_page068), [69](#_page069), [130](#_page130)

«Суд» В. М. Киршона — [80](#_page080)

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского — [42](#_page042), [56](#_page056), [149](#_page149)

«Тетка Чарлея» Т. Брандтона — [83](#_page083)

«Тяжелые дни» А. Н. Островского — [41](#_page041)

«Фландрия» В. Сарду — [130](#_page130)

«Фронт» А. Е. Корнейчука — [129](#_page129), [130](#_page130)

«Хоть тресни, а женись» («Брак поневоле») Ж.‑Б. Мольера — [15](#_page015)

«Царь Борис» А. К. Толстого — [85](#_page085)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого — [47](#_page047), [107](#_page107), [108](#_page108), [134](#_page134), [142](#_page142)

«Чайка» А. П. Чехова — [137](#_page137)

«Чужой ребенок» В. В. Шкваркина — [80](#_page080)

«Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского — [80](#_page080)

«Шутники» А. Н. Островского — [92](#_page092)

«Шут Тантрис» Э. Хардта — [88](#_page088), [89](#_page089), [154](#_page154)

# **{****170}** Resume

Jakov Osipovich Maliutin (1886 – 1964) was an outstanding representative of the Russian classical school of drama theatre art. All his life was dedicated to the Aleksandrinsky theatre in St. Petersburg. As a pupil of U. M. Uriev who was a distinguished theatre genius, J. O. Maliutin became his partner in many productions and a follower of his traditions.

J. O. Maliutin was fortunate with his encounters on the stage.

During his long creative life he played with the leading actors of the Aleksandrinsky theatre such as Varlamov, Davidov, Gorin-Goriainov, Khodotov, Michurina-Samoilova. He had some occasions to work with V. Meirhold.

To keep in memory and to put on paper what he saw, was one of the main features of J. Maliutin’s individuality.

The first Maliutin’s book «Actors of My Generation» published in 1959 has been widely used and popular among theatre admirers and researchers. After the success of the book the author intended to carry on his memoirs.

The materials included in this book are based on the family archive. One of the chapters in the book contains the memoirs about J. O. Maliutin written by his partners on the stage. There is also the article about J. Maliutin’s creative art written by L. Gitelman, professor, the member of the Academy of Humanitarian Sciences. Compiling, comments and indexes are executed by T. Zabozlaeva, the Correspondent Member of the Petrovsky Academy of Sciences and Arts.

1. Цимбал С. Л. О книге и ее авторе // Малютин Я. О. Актеры моего поколения. М.‑Л., 1959, с. 6. [↑](#footnote-ref-2)
2. Кугель А. Театральные портреты. Л., 1967, с. 222. [↑](#footnote-ref-3)
3. Кугель А. Указ соч., с. 214 – 215. [↑](#footnote-ref-4)
4. Петербургский. «Пугачевщина» в Акдраме // Жизнь искусства, 1926, № 97, с. 11. [↑](#footnote-ref-5)
5. Печатается по машинописи из архива семьи Я. О. Малютина. [↑](#endnote-ref-2)
6. Юрьев Юрий Михайлович (1872 – 1948) — драматический актер, педагог. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина с 1893 г. до конца жизни (с перерывами). В 1928 – 1932 гг. возглавлял Акдраму.

   Государственная драматическая труппа в России была основана знаменитым указом Елизаветы Петровны в 1756 г. как Императорская. И до 1917 г. официально актеры принадлежали либо драматической, либо оперной, либо балетной, но Императорским труппам, с единой дирекцией. Бытующее словосочетание «актер Александринского театра» для царского времени звучит нонсенсом. Ибо Александринский — определяло лишь название здания. Актеры Императорской драматической труппы с равным успехом могли выступать и на Михайловской сцене, в комедии ли, драме, так же, как балетная труппа — давать свои спектакли на Александринской. Тем не менее в повседневной речи закрепилось более краткое и более понятное определение «актер Александринского или Мариинского театра», которое мы используем до сих пор и применительно к царской поре нашей театральной истории. А дальше — есть еще один нюанс.

   На протяжении XX‑го столетия Александринский театр, перестав быть Императорским, неоднократно менял свои названия. После Февральской революции он получил название Государственного, для краткости — Госдрама, или бывший Александринский. В 1919 он уже Государственный академический ассоциационный театр, сокращенно — Акдрама. В 1937 — это Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина. В 1991 — Российский академический театр драмы имени А. С. Пушкина, или Александринский театр. Естественно, биографии многих актеров не укладываются в прокрустово ложе менявшихся названий. Поэтому против фамилии актера указывается то название, которое было на момент окончания его работы в театре. [↑](#endnote-ref-3)
7. Ермолова Мария Николаевна (1853 – 1928) — драматическая актриса. В Московском Малом театре с 1871 по 1921 гг. [↑](#endnote-ref-4)
8. Федотова Гликерия Николаевна (1846 – 1925) — драматическая актриса, педагог. В Московском Малом театре с 1862 по 1905 гг. С 1885 г. преподавала в Московском театральном училище. [↑](#endnote-ref-5)
9. Ходотов Николай Николаевич (1878 – 1932) — драматический актер, педагог. В Акдраме в 1898 – 1929 гг., с перерывами. [↑](#endnote-ref-6)
10. Засулич Вера Ивановна (1849 – 1919) — деятельница русского революционного движения. [↑](#endnote-ref-7)
11. Фигнер Вера Николаевна (1852 – 1942) — деятельница русского революционного движения. [↑](#endnote-ref-8)
12. Морозов Николай Александрович (1854 – 1946) — поэт, мемуарист, ученый, революционный деятель. [↑](#endnote-ref-9)
13. Качалов (Шверубович) Василий Иванович (1875 – 1948) — драматический актер. С 1900 г. на сцене Московского Художественного театра. [↑](#endnote-ref-10)
14. Корчагина-Александровская Екатерина Павловна (1874 – 1951) — драматическая актриса. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина с 1915 г. [↑](#endnote-ref-11)
15. Карякина Елена Петровна (1902 – 1979) — драматическая актриса. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина с 1922 г. [↑](#endnote-ref-12)
16. Черкасов Николай Константинович (1903 – 1966) — драматический актер. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в 1933 – 1965 гг. [↑](#endnote-ref-13)
17. Белинский В. Г. Речь о критике // Собр. соч. в 9 тт. М., 1979, т. 5, с. 122. [↑](#endnote-ref-14)
18. {146} Печатается по машинописи из архива семьи Я. О. Малютина. На одном из экземпляров есть пометка автора — 1952. [↑](#endnote-ref-15)
19. Юрьев Сергей Андреевич (1821 – 1888) — историк, издатель, критик, переводчик Шиллера, Лопе де Веги. Выступил с программой журнала «Артист», который начал выходить после его смерти. [↑](#endnote-ref-16)
20. Ленский (Вервициотти) Александр Павлович (1847 – 1908) — драматический актер, режиссер, педагог, театральный деятель. В Московском Малом театре с 1876 г. Юрьев учился у Ленского в Московском театральном училище, которое окончил в 1893 г. [↑](#endnote-ref-17)
21. «Мои родители почти все время жили в деревне, в своей усадьбе, в Тверской губернии, Калязинского уезда, в сельце Поняки». — Юрьев Ю. М. Записки, в 2 тт. М.‑Л., 1963, т. I, с. 58. [↑](#endnote-ref-18)
22. Старк Эдуард Александрович (1874 – 1942) — искусствовед, театральный критик. Псевдоним «Зигфрид». [↑](#endnote-ref-19)
23. Кугель Александр Рафаилович (1864 – 1928) — литературный и театральный критик, публицист, драматург, режиссер. В 1897 – 1918 гг. редактор журнала «Театр и искусство». Псевдоним «Homo novus». [↑](#endnote-ref-20)
24. Данилова Мария Иннокентьевна — драматическая актриса. В Акдраме в 1916 – 1925 гг. [↑](#endnote-ref-21)
25. Железнова-Студенцова Нина Михайловна (1899 – 1943?) — драматическая актриса. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в 1915 – 1929 гг. [↑](#endnote-ref-22)
26. Болконский (Боронихин) Борис Александрович (1893 – ?) — драматический актер. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в 1915 – 1918 и 1925 – 1941 гг. [↑](#endnote-ref-23)
27. Вольф-Израэль Евгения Михайловна (1896 – 1975) — драматическая актриса. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в 1923 – 1960 гг. [↑](#endnote-ref-24)
28. Синельников Николай Николаевич (1855 – 1939) — актер, режиссер, знаменитый антрепренер. [↑](#endnote-ref-25)
29. Борисов Александр Федорович (1905 – 1982) — драматический актер. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина с 1928 г. [↑](#endnote-ref-26)
30. Печатается по машинописи из архива семьи Я. О. Малютина. [↑](#endnote-ref-27)
31. Со времен публикаций А. А. Григорьева и И. И. Панаева, то есть с середины 1850‑х гг., в русской театральной критике укоренилось мнение о том, что в Александринском театре не умели играть Островского, не улавливали специфический «тон» драматурга и просто не знали старого быта Замоскворечья, где родился драматург и где жили многие его герои. [↑](#endnote-ref-28)
32. Савина Мария Гавриловна (1854 – 1915) — драматическая актриса. В Александринском театре с 1874 г. [↑](#endnote-ref-29)
33. Варламов Константин Александрович (1848 – 1915) — драматический актер. В Александринском театре с 1875 г. [↑](#endnote-ref-30)
34. Давыдов Владимир Николаевич (Горелов Иван Николаевич) (1849 – 1925) — драматический актер. В Акдраме в 1880 – 1924 гг., с перерывами. [↑](#endnote-ref-31)
35. Далматов (Лучич) Василий Пантелеймонович (1845 или 1852 – 1912) — драматический актер. В Александринском театре в 1884 – 1894 и 1901 – 1912 гг. [↑](#endnote-ref-32)
36. Стрельская (Стуколкина) Варвара Васильевна (1838? — 1915) — драматическая актриса. В Александринском театре с 1857 г. [↑](#endnote-ref-33)
37. {147} Чижевская Александра Антоновна (? – 1925) — драматическая актриса. В Акдраме в 1897 – 1925 гг. Поскольку биографические данные об актрисе не вошли в широкий театроведческий обиход, см. источник этих дат в некрологе актрисы: Рабочий и театр, 1926, № 15, с. 10. [↑](#endnote-ref-34)
38. Домашева Мария Петровна (1875 – 1952) — драматическая актриса. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина с 1895 г. [↑](#endnote-ref-35)
39. Шаровьева Мария Константиновна (1850‑е гг. – 1917) — драматическая актриса. В Александринском театре с 1905 г. Поскольку биографические данные об актрисе не вошли в широкий театроведческий обиход, см. источник этих дат в некрологе актрисы: Театр и искусство, 1917, № 10 – 11, с. 196. [↑](#endnote-ref-36)
40. Шаповаленко (Болотников) Николай Петрович (1860 – 1923) — драматический актер. В Акдраме с 1880 г. [↑](#endnote-ref-37)
41. Кугель А. Театральные портреты. М., 1967, с. 135. [↑](#endnote-ref-38)
42. Первые строчки романса, написанного на стихи А. А. Фета. [↑](#endnote-ref-39)
43. Москвин Иван Михайлович (1874 – 1946) — драматический актер. В Московском Художественном театре с 1898 г. [↑](#endnote-ref-40)
44. Незлобии Константин Николаевич (1857 – 1930) — антрепренер, режиссер, драматический актер. Держал антрепризы в разных городах России. В 1909 – 1917 гг. — в Москве. [↑](#endnote-ref-41)
45. Нелидов Анатолий Павлович (1879 – 1949) — драматический актер. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в 1924 – 1926, 1929 – 1941 и с 1946 гг. [↑](#endnote-ref-42)
46. Левкеева Елизавета Ивановна (Левкеева 2‑я) (1851 – 1904) — драматическая актриса. В Александринском театре с 1871 г. [↑](#endnote-ref-43)
47. А. А. Чижевская играла роль Кабанихи, можно сказать, всю жизнь, начиная с 1895 г. в Суворинском театре. Я. О. Малютин здесь, видимо, говорит о «Грозе», поставленной В. Э. Мейерхольдом в 1916 г. на сцене Александринского театра, где Катерину полемически играла Е. Н. Рощина-Инсарова. [↑](#endnote-ref-44)
48. Добролюбов Н. А. Темное царство // Собр. соч. в 9 тт. М.‑Л., 1963, т. 5, с. 30. [↑](#endnote-ref-45)
49. Рощина-Инсарова (Пашенная) Екатерина Николаевна (1883 – ?) — драматическая актриса. В Александринском театре в 1913 – 1918 гг. [↑](#endnote-ref-46)
50. Немирова-Ральф Анастасия Антоновна (1849 – 1929) — драматическая актриса. В Акдраме с 1900 г. [↑](#endnote-ref-47)
51. Яковлев Кондрат Николаевич (1864 – 1928) — драматический актер. В Акдраме с 1906 г. [↑](#endnote-ref-48)
52. Корвин-Круковский Юрий Васильевич (1861 – 1935) — драматический актер. В Акдраме в 1886 – 1929 гг. [↑](#endnote-ref-49)
53. Пантелеев Александр Петрович (1874 – 1948) — драматический актер, а позже кинорежиссер. В Акдраме в 1893 – 1923 гг. [↑](#endnote-ref-50)
54. Ламбин Петр Борисович (1862 – 1923) — театральный художник. С конца 1890‑х гг. основной декоратор Императорских театров. [↑](#endnote-ref-51)
55. См: Михайлов К. Н. Василий Пантелеймонович Далматов, артист Императорских театров. СПб., 1914. [↑](#endnote-ref-52)
56. Измайлов А. А. Далматов // Галерея сценических деятелей. М., (без даты), с. 64. [↑](#endnote-ref-53)
57. Горин-Горяинов (Горяинов) Борис Анатольевич (1883 – 1944) — драматический актер. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина с 1911 г. [↑](#endnote-ref-54)
58. Рыбаков Николай Хрисанфович (1811 – 1876) — драматический актер, выступал в провинции. Дебютировал на Императорских сценах — в Малом театре в Москве в 1852, в Александринском — в 1854 гг. [↑](#endnote-ref-55)
59. Бурдин Федор Алексеевич (1827 – 1887) — драматический актер, переводчик. В Александринском театре в 1847 – 1883 гг. Первая постановка комедии Островского «Лес» в Александринском театре состоялась 1 ноября 1871 г. [↑](#endnote-ref-56)
60. {148} Писарев Модест Иванович (1844 – 1905) — драматический актер, педагог, критик. В Александринском театре с 1885 г. [↑](#endnote-ref-57)
61. «Лес» был поставлен в бывшем Александринском театре в 1918 г. режиссерами П. С. Панчиным, Н. С. Васильевой и А. П. Пантелеевым. [↑](#endnote-ref-58)
62. Премьера «Леса» в постановке В. П. Кожина состоялась 11 декабря 1936 г. [↑](#endnote-ref-59)
63. Мичурина-Самойлова Вера Аркадьевна (1866 – 1948) — драматическая актриса из театральной династии Самойловых. В Александринском театре с 1886 г. [↑](#endnote-ref-60)
64. Воронов Владимир Иванович (1890 – 1985) — драматический актер. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в 1919 – 1962 гг. [↑](#endnote-ref-61)
65. Уралов Илья Матвеевич (1872 – 1920) — драматический актер. В Акдраме в 1911 – 1919 гг. Сыграл Несчастливцева в постановке «Леса» 1918 г. [↑](#endnote-ref-62)
66. Реплика Кулигина в «Грозе», д. 4, явл. II, видоизмененные слова Г. Р. Державина из оды «Вельможа». [↑](#endnote-ref-63)
67. Юрьев Ю. М. Записки, т. 2, с. 414. [↑](#endnote-ref-64)
68. Левкеева Елизавета Матвеевна (Левкеева 1‑я; ? – 1881) — драматическая актриса. В Александринском театре с 1843 г. [↑](#endnote-ref-65)
69. Я. О. Малютин говорит о постановке 1913 г. [↑](#endnote-ref-66)
70. Лаврентьев Андрей Николаевич (1882 – 1935) — драматический актер и режиссер. В 1910 – 1918 гг. — актер и режиссер Александринского театра. [↑](#endnote-ref-67)
71. Судьбинин (Караванов) Иван Иванович (1864 – 1919) — драматический актер. В Александринском театре с 1909 г. [↑](#endnote-ref-68)
72. Шувалова-Сазонова Любовь Николаевна — драматическая актриса. В Александринском театре в 1898 – 1920 гг. [↑](#endnote-ref-69)
73. Потоцкая Мария Александровна (1871 – 1940) — драматическая актриса. В Александринском театре в 1892 – 1929 гг., в свое время во многих ролях дублировала М. Г. Савину. [↑](#endnote-ref-70)
74. Самойлов Павел Васильевич (1866 – 1931) — драматический актер, сын В. В. Самойлова. В Александринском театре в 1900 – 1904 и 1920 – 1924 гг. В роли Жадова выступал неоднократно, в том числе в 1913 г. в Суворинском театре. [↑](#endnote-ref-71)
75. Вивьен Леонид Сергеевич (1887 – 1966) — драматический актер, режиссер, педагог. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина с 1911 г. В роли Жадова выступал многократно, начиная с выпускных экзаменов в 1913 г., затем в 1928 г., в 1938 г. [↑](#endnote-ref-72)
76. Царев Михаил Иванович (1903 – 1987) — драматический актер. В Акдраме в 1931 – 1933 гг. Жадова играл в 1948 г. в спектакле Московского Малого театра. [↑](#endnote-ref-73)
77. Хохлов Константин Павлович (1885 – 1956) — драматический актер, режиссер, педагог, ученик А. П. Ленского. В 1925 – 1930 гг. — режиссер Акдрамы. Премьера пьесы А. Н. Островского «Доходное место» в постановке Хохлова состоялась 29 января 1928 г. [↑](#endnote-ref-74)
78. Зражевский Александр Иванович (1886 – 1950) — драматический актер. В Акдраме в 1925 – 1927 гг. [↑](#endnote-ref-75)
79. Речь идет об оформлении В. А. Щуко. Щуко Владимир Алексеевич (1878 – 1939) — архитектор и театральный художник. В 1920‑х гг. очень активно работал в Акдраме. [↑](#endnote-ref-76)
80. Л. С. Вивьен поставил комедию А. Н. Островского «Доходное место» (премьера состоялась 11 января 1938 г.), пригласив оформить спектакль все того же В. А. Щуко. Но — изменилось время, изменились и вкусы художников. Это было иное оформление. [↑](#endnote-ref-77)
81. Жуковский Борис Елисеевич (1900 – 1962) — драматический актер. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина с 1923 г. [↑](#endnote-ref-78)
82. Тиме Елизавета Ивановна (1884 – 1968) — драматическая актриса. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина с 1908 г. [↑](#endnote-ref-79)
83. {149} Симонов Николай Константинович (1901 – 1973) — актер театра и кино. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина с 1924 г. (перерыв в 1932 – 33 гг., когда работал в Куйбышеве). [↑](#endnote-ref-80)
84. Карпов Евтихий Павлович (1857 – 1926) — режиссер и драматург. В Акдраме в 1896 – 1900 и 1916 – 1922 гг. [↑](#endnote-ref-81)
85. Я. О. Малютин неоднократно упоминает комедию «Свои люди — сочтемся!» в постановке Л. С. Вивьена. Но в перечне режиссерских работ Вивьена таковой не значится. Видимо, речь идет о спектакле, премьера которого состоялась 7 марта 1939 г., в постановке П. И. Лешкова. [↑](#endnote-ref-82)
86. Кожич Владимир Платонович (1896 – 1955) — драматический актер и режиссер. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина поставил следующие пьесы Островского: «Таланты и поклонники» — 1938, 1943; «Лес» — 1936, 1948; «Горячее сердце» — 1942. «Пучина» после смерти Кожича была завершена режиссером А. Н. Даусоном в 1955 г. «На всякого мудреца довольно простоты» поставили Вивьен и Даусон в 1952 г.

    Даусон Антонин Николаевич (1908) — режиссер. В Российском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина с 1933 г. [↑](#endnote-ref-83)
87. Алешина Тамара Ивановна (1919) — актриса театра и кино. В Российском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина с 1940 г. [↑](#endnote-ref-84)
88. Калинис Константин Станиславович (1907 – 1976) — драматический актер. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в 1929 – 1974 гг. [↑](#endnote-ref-85)
89. Скоробогатов Константин Васильевич (1887 – 1969) — артист театра и кино. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в 1936 – 1963 гг. [↑](#endnote-ref-86)
90. Толубеев Юрий Владимирович (1906 – 1979) — артист театра и кино. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в 1942 – 1978 гг. [↑](#endnote-ref-87)
91. Островский Александр Николаевич (1823 – 1886) в 1843 г. поступил канцеляристом в Московский совестный суд, где разбирались имущественные споры, преступления малолетних; в 1845 г. был переведен в Московский коммерческий суд, откуда ушел в 1851 г., чтобы стать профессиональным литератором. Островский был домоседом и редко покидал Москву. В 1865 г. он вместе с актером И. Ф. Горбуновым отправился в поездку по Волге. [↑](#endnote-ref-88)
92. Стрепетова Полина (Пелагея) Антипьевна (1850 – 1903) — драматическая актриса. В Александринском театре в 1881 – 1890 гг., в сезоне 1899 – 1900 гг. [↑](#endnote-ref-89)
93. Садовские — семья драматических актеров Московского Малого театра. Садовский (Ермилов) Пров Михайлович (1818 – 1872) — родоначальник династии, друг Островского, выдающийся истолкователь и первый исполнитель ролей в пьесах драматурга: в первых постановках 28‑ми пьес Островского на сцене Малого театра сыграл 29 ролей. Садовский Михаил Провович (1847 – 1910) — сын Прова Михайловича, был подготовлен к сцене отцом и Островским, с успехом играл в пьесах последнего. Садовская Ольга Осиповна (1849 – 1919) — жена Михаила Прововича, также знаменитая истолковательница творчества Островского. Потомки этой знаменитой семьи до сих пор играют на сцене Московского Малого театра. [↑](#endnote-ref-90)
94. Печатается по машинописи из архива семьи Я. О. Малютина. [↑](#endnote-ref-91)
95. Петровский Андрей Павлович (1869 – 1933) — драматический актер, педагог, режиссер. В Александринском театре в 1904 – 1915 гг. [↑](#endnote-ref-92)
96. Озаровский Юрий Эрастович (1869 – 1924) — драматический актер, режиссер. В Александринском театре в 1890 – 1915 гг. [↑](#endnote-ref-93)
97. Дарский (Псаров) Михаил Егорович (1865 – 1930) — драматический актер, режиссер. В Акдраме в 1902 – 1924 гг. [↑](#endnote-ref-94)
98. Долинов Анатолий Иванович (1869 – ?) — драматический актер, режиссер, педагог. В Александринском {150} театре в 1897 – 1918 гг., с перерывами. С 1923 — за границей. [↑](#endnote-ref-95)
99. Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874 – 1940) — драматический актер, режиссер. В Александринском театре в 1908 – 1918 гг. [↑](#endnote-ref-96)
100. Ракитин Юрий Львович — драматический актер, режиссер. В Акдраме в 1911 – 1922 гг. [↑](#endnote-ref-97)
101. «Ипполит» был поставлен Озаровским в 1902 г. Кугель писал по поводу этой работы: «… постановка “Ипполита”… оказалась малоудачной. Хорошо помню этот спектакль: чахлую стилизованность декораций (оформлял Лев Бакст. — *Т. З*.), унылое чтение хора. Для чистой классики не хватало главного — монументальности и цельности». — Кугель А. Театральные портреты, с. 216. [↑](#endnote-ref-98)
102. Теляковский Владимир Аркадьевич (1861 – 1924) — русский театральный деятель. Окончил Академию Генерального штаба, служил в кавалерии. В 1901 – 1917 гг. — директор Императорских театров. Энергичный администратор, способствовавший расцвету казенных театров Москвы и Петербурга. Однако его кавалерийское прошлое порой было предметом насмешек. [↑](#endnote-ref-99)
103. Homo novus (Кугель А. Р.). Заметки // Театр и искусство, 1916, № 16, с. 328. [↑](#endnote-ref-100)
104. Пьесы Карпова: «Рабочая слободка» (1889), «Мирская вдова» (1897), «Зарево» (1911), поставлена на сцене Михайловского театра труппой Александринцев в 1917 г. [↑](#endnote-ref-101)
105. Суворин Алексей Сергеевич (1834 – 1912) — журналист, издатель, театральный критик, драматург. Один из организаторов, а затем владелец Театра Литературно-художественного общества, который в повседневной театральной практике традиционно именовался Малым театром или Суворинским (1895 – 1917). [↑](#endnote-ref-102)
106. Лешков Павел Иванович (1884 – ?). — В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в 1911 – 1923, 1924 – 1941 гг. [↑](#endnote-ref-103)
107. Впервые опубликовано под заголовком «Увлеченность, оригинальность, мастерство». (Страничка воспоминаний о В. Э. Мейерхольде) — в журнале «Нева», 1965, № 1, с. 207 – 208. Печатается по машинописи из архива семьи Я. О. Малютина. [↑](#endnote-ref-104)
108. Премьера «Дон Жуана» на Александринской сцене в постановке Мейерхольда состоялась 9 ноября 1910 г. [↑](#endnote-ref-105)
109. См Перечень основных ролей, сыгранных Я. О. Малютиным. [↑](#endnote-ref-106)
110. Есипович (Иванова) Анна Петровна (1881 – ?) — драматическая актриса. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в 1902 – 1956 гг. [↑](#endnote-ref-107)
111. 10 мая 1933 г. в ГосТИМе состоялась премьера «Свадьбы Кречинского», где Юрьев сыграл центральную роль. [↑](#endnote-ref-108)
112. Царев работал в ГосТИМе в 1933 – 1937 гг. [↑](#endnote-ref-109)
113. Качалов Николай Николаевич — профессор, известный ученый, муж актрисы Е. И. Тиме. [↑](#endnote-ref-110)
114. Царев сыграл Армана Дюваля в «Даме с камелиями» в постановке В. Э. Мейерхольда в 1934 г. [↑](#endnote-ref-111)
115. Впервые опубликовано в журнале «Звезда», 1963, № 1, с. 186 – 187. Печатается по машинописи из архива семьи Я. О. Малютина. [↑](#endnote-ref-112)
116. Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич (1863 – 1938) — актер, режиссер, педагог, основоположник Московского Художественного театра. Выступал на сцене Акдрамы в роли Фамусова 9 и 10 апреля 1925 г. [↑](#endnote-ref-113)
117. {151} С 1924 г. Давыдов работал в Московском Малом театре. [↑](#endnote-ref-114)
118. Южин (Сумбатов) Александр Иванович (1857 – 1927) — актер, драматург, театральный деятель, корифей Московского Малого театра. [↑](#endnote-ref-115)
119. Станиславский ставил «Горе от ума» в Московском Художественном театре вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко в 1906 г. Возобновлено — в 1925 г. [↑](#endnote-ref-116)
120. Речь идет о постановке «Горе от ума», осуществленной на сцене Акдрамы в 1921 г. Карповым. [↑](#endnote-ref-117)
121. Впервые опубликовано в журнале «Звезда», 1965, № 3, с. 199 – 104. Печатается по машинописи из архива семьи Я. О. Малютина. [↑](#endnote-ref-118)
122. Е. П. Корчагина-Александровская. Страницы жизни, статьи и речи, воспоминания. М., 1955, с. 27. [↑](#endnote-ref-119)
123. Державин К. Н. Е. П. Корчагина-Александровская // Указ. соч., с. 3. [↑](#endnote-ref-120)
124. Комиссаржевская Вера Федоровна (1864 – 1910) — драматическая актриса. В Александринском театре в 1896 – 1902 гг. В 1904 г. основала театр, который после ее смерти распался. Корчагина-Александровская работала в Театре Комиссаржевской в 1904 – 1907 гг. [↑](#endnote-ref-121)
125. Корчагина-Александровская тепло вспоминала творчество своего мужа В. В. Александровского: «… был очень талантливым актером, обладавшим яркой артистической индивидуальностью». И далее об их совместной работе см.: Указ. соч., с. 38. [↑](#endnote-ref-122)
126. Речь идет о театре, который размещался в Петербурге на набережной Мойки и чуть ли не ежесезонно менял названия, как и хозяев. В сезон 1908 – 1909 гг. помещение арендовал драматург Ф. Н. Фальковский. Он стал директором Нового театра, а главным режиссером — вездесущий Карпов. Карпов активно формировал репертуар и поставил осенью 1908 г. драму Л. Н. Андреева «Дни нашей жизни», сделавшуюся гвоздем сезона. Спектакль прошел семьдесят четыре раза. Роли исполняли: Глуховцев — В. П. Самойлов, Оль-Оль — А. Я. Садовская, Онуфрий — И. И. Судьбинин. [↑](#endnote-ref-123)
127. Орленев (Орлов) Павел Николаевич (1869 – 1932) — драматический актер. Широко гастролировал в России, а также в Европе и Америке. [↑](#endnote-ref-124)
128. Бравич (Баранович) Казимир Викентьевич (1861 – 1912) — драматический актер. В Театре Комиссаржевской в 1904 – 1908 гг. [↑](#endnote-ref-125)
129. Слонов Иван Артемьевич (1882 – 1945) — актер, режиссер, педагог. В Театре Комиссаржевской в 1905 – 1906 гг. [↑](#endnote-ref-126)
130. Любош Александр Семенович (1880 – ?) — драматический актер. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в 1918 – 1924 и 1933 – 1954 гг. [↑](#endnote-ref-127)
131. В 1907 г. Корчагина-Александровская с мужем покинули Театр Комиссаржевской и в сезон 1907 – 1908 гг. перебрались в Петербургский театр, известный как театр В. А. Неметти, на Петербургской стороне, на углу Большой Зелениной и Геслеровского переулка. В указанный сезон театром руководил Н. Д. Красов (Некрасов), который до того входил в дирекцию Театра Комиссаржевской. [↑](#endnote-ref-128)
132. Карпов режиссировал в Суворинском театре в 1900 – 1908 и 1914 – 1916 гг. [↑](#endnote-ref-129)
133. Словацкий Гавриил Владимирович (1866 – 1939) — актер и режиссер. В Суворинском театре в 1905 – 1915 гг. [↑](#endnote-ref-130)
134. О Суворинском театре в соответствующий период см.: Петровская И., Сомина В. Театральный Петербург. Начало XVIII века — октябрь 1917 года. СПб., 1994. Здесь же о творчестве М. А. Михайлова (в Суворинском театре в 1895 – 1905 и 1907 – 1912 гг.), П. Г. Баратова (1904 – 1908 гг.), С. Н. Нерадовского (1908 – 1916 гг.), Н. Н. Музиль-Бороздиной (1901 – 1916 гг.), В. А. Мироновой (1901 – 1917 гг.). О последней надобно сказать особо, ибо — Миронова Валентина Алексеевна (? – 1919) была актрисой Александринского театра в 1892 – 1897 гг. [↑](#endnote-ref-131)
135. {152} Премьера комедии «Свои люди — сочтемся!» в постановке Карпова состоялась 15 декабря 1923 г. [↑](#endnote-ref-132)
136. Речь идет о постановке К. П. Хохлова. Подробнее об этом см. в статье «Островский на сцене Александринского театра». [↑](#endnote-ref-133)
137. Речь идет о пьесе «Доходное место» в постановке Л. С. Вивьена в 1938 г. [↑](#endnote-ref-134)
138. Лерский Иван Владиславович (1873 – 1927) — драматический актер. В Акдраме в 1907 – 1927 гг. с перерывом. [↑](#endnote-ref-135)
139. Премьера «Дворянского гнезда» в постановке А. А. Музиля на сцене Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина состоялась 24 мая 1941 г. [↑](#endnote-ref-136)
140. Музиль Александр Александрович (1908 – 1994) — режиссер, педагог. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в 1930 – 1973 гг. [↑](#endnote-ref-137)
141. Дмитриев Владимир Владимирович (1900 – 1948) — театральный художник. Наиболее известны его работы в Московском Художественном театре в 1940‑х гг. [↑](#endnote-ref-138)
142. Студенцов Евгений Павлович (1890 – 1943) — драматический актер. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в 1911 – 1929 и 1937 – 1941 гг. [↑](#endnote-ref-139)
143. Рашевская Наталия Сергеевна (1893 – 1962) — актриса, режиссер. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в 1914 – 1916 и 1921 – 1962 гг. [↑](#endnote-ref-140)
144. Об этом см.: Янковский М. О. Театральная общественность Петербурга в 1905 – 1907 гг. // Первая русская революция и театр. М., 1956, с. 127 – 184. [↑](#endnote-ref-141)
145. Акимов Николай Павлович (1901 – 1968) — режиссер и театральный художник. Оформлял в Акдраме в начале 1920 – 1930‑х гг. [↑](#endnote-ref-142)
146. Певцов Илларион Николаевич (1879 – 1934) — драматический актер. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в 1925 – 1934 гг. [↑](#endnote-ref-143)
147. Александровская Екатерина Владимировна (1898 – 1973) — драматическая актриса. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в 1918 – 1926 и с 1941 гг. [↑](#endnote-ref-144)
148. Киров (Костриков) Сергей Миронович (1886 – 1934) — видный деятель коммунистической партии и советского государства. С 1926 г. — первый секретарь Ленинградского губкома ВКП (б). [↑](#endnote-ref-145)
149. Печатается по машинописи из архива семьи Я. О. Малютина. [↑](#endnote-ref-146)
150. Янковский М. О. От редактора // Горин-Горяинов Б. А. Актеры. Л.‑М., 1947, с. 7. [↑](#endnote-ref-147)
151. Горин-Горяинов Б. А. Мой театральный опыт. Л., 1939, с. 55. [↑](#endnote-ref-148)
152. Горин-Горяинов (Горяинов) Анатолий Михайлович (1850 – 1901) — драматический актер. В Александринском театре в 1880 – 1883 гг. [↑](#endnote-ref-149)
153. См.: Горин-Горяинов Б. А. Актеры, глава «Мой отец». [↑](#endnote-ref-150)
154. В 10 петербургской гимназии. — См.: Горин-Горяинов Б. А. Актеры, с. 62. [↑](#endnote-ref-151)
155. «Играл я на разовых в Василеостровском собрании, в “Благородном собрании”, в “Приказчичьем клубе”, в зале Павловой и в “Немецком клубе”…» — Горин-Горяинов Б. А. Мой театральный опыт, с. 14. [↑](#endnote-ref-152)
156. Василеостровский театр находился на Большом проспекте против Косой линии. Открыт 6 февраля 1887 г. под именем Василеостровского для рабочих театра. Сначала сдавался частным антрепризам С 1902 г. — в ведении вновь образованного Василеостровского общества народных развлечений. Пользовался успехом у публики и критики.

     Попов Николай Александрович (1871 – 1949) — режиссер, драматург, театральный деятель. Руководил Народным театром Василеостровского общества народных развлечений в 1902 – 1907 гг., с перерывами. Автор первой монографии о Станиславском и, по словам Горин-Горяинова, ставил «под Станиславского». [↑](#endnote-ref-153)
157. {153} Яворская (урожденная Гюббенет, по мужу — Барятинская) Лидия Борисовна (1871 – 1921) — драматическая актриса. В 1895 – 1900 гг. работала в Суворинском театре. В 1901 г. открыла собственный театр. В 1907 – 1918 гг. гастролировала по городам России, а также в Европе. По свидетельству биографа Горин-Горяинова К. Н. Державина, он гастролировал в труппе Яворской в Вене и Белграде. — См.: Рабочий и театр, 1933, № 13, с. 9. [↑](#endnote-ref-154)
158. Корш Федор Адамович (1852 – 1923) — театральный деятель, антрепренер. В 1882 – 1918 гг. держал в Москве театр. [↑](#endnote-ref-155)
159. Аполлонский Роман Борисович (1865 – 1928) — драматический актер. В Акдраме в 1881 – 1920 гг. [↑](#endnote-ref-156)
160. Савина — Анна Андреевна, Давыдов — Городничий, Варламов — Осип. [↑](#endnote-ref-157)
161. Дюр Николай Осипович (1807 – 1839) — драматический актер. В 1829 г. был принят в драматическую труппу Императорских театров (1832 — Александринский театр). Был первым исполнителем роли Хлестакова в Петербурге (1836). [↑](#endnote-ref-158)
162. Вивьен сыграл Хлестакова в 1915 г.; М. А. Чехов дважды гастролировал в роли Хлестакова на сцене Акдрамы: 22 мая и 7 июня 1924 г., 31 марта и 1 апреля 1925 г.; Э. П. Гарин сыграл Хлестакова в ГосТИМе в 1926 г.; Б. А. Бабочкин — в Акдраме в 1936 г.; Н. В. Смолич выступал как актер в Александринском театре до 1917 г. и играл Хлестакова неоднократно; И. О. Горбачев сыграл Хлестакова на сцене Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина в 1954 г. [↑](#endnote-ref-159)
163. Горин-Горяинов Б. А. Мой театральный опыт, с. 56. [↑](#endnote-ref-160)
164. Здесь автору, видимо, изменила память. Комедия П. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» с более или менее значительными перерывами входила в репертуар Александринского театра и была поставлена режиссером Смоличем как в 1918 г., так и в 1924 г. (возобновление). [↑](#endnote-ref-161)
165. Пылкость, восторг *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-6)
166. Альмединген Борис Алексеевич (1887 – 1960) — архитектор, художник, автор книг и воспоминаний об А. Я. Головине. [↑](#endnote-ref-162)
167. Горин-Горяинов Б. А. Мой театральный опыт, с. 125. [↑](#endnote-ref-163)
168. Державин К. Н. Б. А. Горин-Горяинов // Рабочий и театр, 1933, № 13, с. 10. [↑](#endnote-ref-164)
169. Горин-Горяинов Б. А. Кулисы. Л., 1940. [↑](#endnote-ref-165)
170. Горин-Горяинов Б. А. Федор Волков. Роман-хроника. Ярославль, 1942, 1950, 1956. [↑](#endnote-ref-166)
171. Дмитревский (Дмитревской) Иван Афанасьевич (1734 – 1821) — драматический актер, педагог, переводчик. [↑](#endnote-ref-167)
172. Горин-Горяинов скончался 15 апреля 1944 г. [↑](#endnote-ref-168)
173. Строки из стихотворения Г. Гейне «Доктрина» (1844). [↑](#endnote-ref-169)
174. Один из вариантов статьи, опубликованной в книге Н. Н. Ходотова «Близкое — далекое». Л.‑М., 1962.

     Печатается по машинописи из архива семьи Я. О. Малютина; сокращен фрагмент об исполнении Ходотовым роли Жадова, повторяющий аналогичный кусок в статье «Островский на сцене Александринского театра». [↑](#endnote-ref-170)
175. Ходотов Н. Н. Указ. соч., с. 105. [↑](#endnote-ref-171)
176. Мекка — главнейший священный город магометан. Медина — второй по значению священный город магометан. Выражение вошло в поговорку. [↑](#endnote-ref-172)
177. Маковский Владимир Егорович (1846 – 1920) — художник-передвижник, мастер бытового жанра. Его картина «Вечеринка» создана в 1897 г. [↑](#endnote-ref-173)
178. Ходотов Н. Н. Указ соч., глава седьмая. [↑](#endnote-ref-174)
179. {154} Во втором томе «Записок» Юрьева есть целая глава «Ходотов». [↑](#endnote-ref-175)
180. Ходотов и Юрьев получили звание Заслуженных артистов в 1916 г. Какой-то специальной статьи, приуроченной к этому событию, не обнаружено, но сама по себе идея сравнивать творчество Ходотова и Юрьева, противопоставлять их принадлежит многим критикам, в том числе Кугелю. [↑](#endnote-ref-176)
181. Юрьев Ю. М. Записки, т. 2, с. 90. [↑](#endnote-ref-177)
182. Дальский (Неелов) Мамонт Викторович (1865 – 1918) — драматический актер. В Александринском театре в 1890 – 1900 гг. [↑](#endnote-ref-178)
183. Хардт Эрнст (1876 – 1947) — немецкий писатель, драматург. Премьера спектакля «Шут Тантрис» на сцене Александринского театра состоялась 9 марта 1910 г. [↑](#endnote-ref-179)
184. Печатается по машинописи из архива семьи Я. О. Малютина. [↑](#endnote-ref-180)
185. Сведения о родственниках актрисы, как, впрочем, и о ней самой, весьма скудные. Николай Петрович Домашев (1861 – 1916) — артист балета. С 1885 г. занимал положение первого танцовщика в Большом театре и обладал виртуозной техникой. Анна Петровна Домашева (даты рождения и смерти не установлены) привлекла внимание петербургской публики еще 16 октября 1895 г., когда на сцене Суворинского театра состоялась историческая премьера запрещенной до того драмы Л. Н. Толстого «Власть тьмы». Анна Петровна сыграла роль Анютки. Впоследствии эту роль играла Мария Петровна. В сезон 1904 – 1905 гг. Анна Петровна была замечена и в Театре Комиссаржевской, так что, видимо, некая тайна окутывает историю ее замужества, на которое ссылается Я. О. Малютин. [↑](#endnote-ref-181)
186. Никулина Надежда Алексеевна (1845 – 1923) — драматическая актриса. В Московском Малом театре в 1863 – 1914 гг. [↑](#endnote-ref-182)
187. Федотов Александр Филиппович (1841 – 1895) — драматический актер, режиссер, педагог и драматург. В Александринском театре служил актером с 1894 г. [↑](#endnote-ref-183)
188. Орленев в 1893 – 1895 гг. действительно блистал у Корша, только не начинающим актером, а уже прошедшим огромную школу на провинциальных и столичных сценах. Ибо впервые вышел на подмостки в 1881 г. в Артистическом кружке в Москве. [↑](#endnote-ref-184)
189. В. А. Казанский был сотоварищем отца Б. А. Горин-Горяинова по многим частным театральным начинаниям. Е. М. Грановская, как актриса, сопутствовала им в их переездах. Об этом немного см.: Горин-Горяинов. Б. А. Кулисы, с. 64. [↑](#endnote-ref-185)
190. Кугель А. Домашева. К XXX‑летию артистической деятельности // Рабочий и театр, 1926, № 16, с. 7. [↑](#endnote-ref-186)
191. Там же. [↑](#endnote-ref-187)
192. Там же. [↑](#endnote-ref-188)
193. «У М. П. Домашевой голос жаворонка, а легкость, как у ласточки». — Кугель А. Указ. статья. [↑](#endnote-ref-189)
194. Впервые опубликовано в журнале «Звезда», 1976, № 10, с. 194 – 197. Печатается по машинописи из архива семьи Я. О. Малютина.

     А. Н. Толстой очень напряженно работал над сценической интерпретацией образа Петра I. В 1930 г. была опубликована первая редакция пьесы — постановка Б. М. Сушкевича во МХАТе‑2. В 1935 г. появилась вторая редакция и спектакль на сцене Акдрамы. И, наконец, в 1938 г. возникла третья редакция и новый спектакль, {155} осуществленный опять же Сушкевичем на сцене Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина. О второй и третьей редакциях пьесы и о ее постановках на сцене Пушкинского театра см. подробную, обстоятельную статью В. В. Ивановой «Режиссура Б. М. Сушкевича в Госдраме» — в сб.: Из истории русской советской режиссуры 1930‑х гг. Л., 1979, с. 121 – 141. Там же много об исполнении роли Петра I Я. О. Малютиным. [↑](#endnote-ref-190)
195. Фильм «Петр I» с Н. К. Симоновым в главной роли вышел на экраны в 1937 – 1939 гг. (две серии), режиссер — В. М. Петров. [↑](#endnote-ref-191)
196. Нартов Андрей Константинович (1683 – 1756) — токарь Петра I, член Академии наук. [↑](#endnote-ref-192)
197. Мережковский Дмитрий Сергеевич (1866 – 1941) — русский писатель, литературовед, философ. [↑](#endnote-ref-193)
198. В программке спектакля персонаж Иеромонах отсутствует, есть Монах. В этой роли в спектакле выступал Б. А. Сударушкин. [↑](#endnote-ref-194)
199. Печатается по машинописи из архива семьи Я. О. Малютина. [↑](#endnote-ref-195)
200. Премьера пьесы Л. Н. Сейфуллиной и В. Правдухина «Виринея» состоялась 16 октября 1926 г. [↑](#endnote-ref-196)
201. Кустодиев Борис Михайлович (1878 – 1927) — живописец и театральный художник. Явлением в русской сценографии стало его оформление к спектаклю «Блоха», по Лескову (1925, МХТ‑2; 1924 — Ленинградский Большой драматический театр). [↑](#endnote-ref-197)
202. Впервые опубликовано под заголовком «Невидимые зрителю» в журнале «Театр», 1961, № 8, с. 153 – 162.

     Печатается по машинописи из архива семьи Я. О. Малютина.

     Можно с уверенностью сказать, что эта работа актера является беспрецедентной в русском театроведении. Малютин первым, да и пожалуй, единственным так наглядно и подробно рассказал о закулисной жизни спектакля, о людях, без которых немыслим выход актера на сцену, да и невозможен ни один спектакль. Малютин оставил памятник тем строителям театра, безвестные имена которых затерялись в истории Александринской сцены и во многих случаях являются здесь попросту единственным упоминанием. Ибо даже в чрезвычайно ценных «Информационных материалах к 200‑летию драматической сцены в Петербурге. Л., 1957» упомянуты лишь Наталья Калиновна Артамонова — заведующая гримерным цехом в Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина с 1927 г., и Нина Александровна Кустодиева — заведующая бутафорским цехом в Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина с 1952 г. [↑](#endnote-ref-198)
203. Каратыгин Василий Андреевич (1802 – 1853) — драматический актер. В 1820 г. был принят в драматическую труппу Императорских театров (с 1832 г. Александринский театр). [↑](#endnote-ref-199)
204. Мартынов Александр Евстафьевич (1816 – 1860) — драматический актер. В Александринском театре с 1836 г. [↑](#endnote-ref-200)
205. Самойлов Василий Васильевич (1813 – 1887) — драматический актер. В Александринском театре в 1835 – 1875 гг. [↑](#endnote-ref-201)
206. {156} Жулева Екатерина Николаевна (1830 – 1905) — драматическая актриса. В Александринском театре с 1847 г. [↑](#endnote-ref-202)
207. Киселевский Иван Платонович (1839 – 1898) — драматический актер. В Александринском театре в 1879 – 1882 и 1889 – 1891 гг. [↑](#endnote-ref-203)
208. Потехин Алексей Антипович (1829 – 1908) — драматург, писатель-беллетрист. С 1882 по 1890 гг. был управляющим репертуаром и драматическими труппами Императорских театров. [↑](#endnote-ref-204)
209. Место, где любил уединяться Христос и где его предательски поцеловал Иуда. [↑](#endnote-ref-205)
210. Пьесу «Нефть» ставил в Акдраме в 1930 г. Вивьен, но он не являлся в то время директором театра, которым руководил Ю. М. Юрьев. Поэтому трудно установить, о ком здесь говорит Малютин. [↑](#endnote-ref-206)
211. Максимов (Самусь) Владимир Васильевич (1880 – 1937) — актер театра и кино. Принимал участие в организации Ленинградского Большого драматического театра в 1919 – 1924 гг. [↑](#endnote-ref-207)
212. Монахов Николай Федорович (1875 – 1936) — драматический актер. В Ленинградском Большом драматическом театре с 1919 г. [↑](#endnote-ref-208)
213. Софронов Василий Яковлевич (1884 – 1960) — драматический актер. Один из организаторов Ленинградского Большого драматического театра. [↑](#endnote-ref-209)
214. Головин Александр Яковлевич (1863 – 1930) — театральный художник, живописец, участник выставок «Мир искусства», много работал с Мейерхольдом, оформлял «Маскарад» в Александринском театре. [↑](#endnote-ref-210)
215. Коровин Константин Александрович (1861 – 1939) — театральный художник, живописец, оформлял спектакли в Большом и Мариинском театрах, иногда совместно с Головиным. [↑](#endnote-ref-211)
216. Составлено на основе материалов, хранящихся в архиве семьи Я. О. Малютина и принадлежащих его перу. [↑](#endnote-ref-212)
217. {157} Написано специально для этой книги. [↑](#endnote-ref-213)
218. Опубликовано в газете «Вечерний Ленинград», 1946, 17 мая, № 114. [↑](#endnote-ref-214)
219. К 45‑летию сценической деятельности народного артиста РСФСР Я. О. Малютина. Опубликовано в газете «Ленинградская правда», 1956, 15 мая. [↑](#endnote-ref-215)
220. Стенограмма выступления на Вечере, посвященном народному артисту РСФСР Я. О. Малютину, в Ленинградском театральном музее, 26 апреля 1968 г. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-216)
221. Стенограмма выступления на Вечере, посвященном народному артисту РСФСР Я. О. Малютину, в Ленинградском театральном музее, 26 апреля 1968 г. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-217)
222. Стенограмма выступления на Вечере, посвященном народному артисту РСФСР Я. О. Малютину, в Ленинградском театральном музее, 26 апреля 1968 г. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-218)
223. Стенограмма выступления на Вечере, посвященном народному артисту РСФСР Я. О. Малютину, в Ленинградском театральном музее, 26 апреля 1968 г. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-219)
224. Написано специально для этой книги. [↑](#endnote-ref-220)
225. Написано специально для этой книги. [↑](#endnote-ref-221)
226. Написано специально для этой книги. [↑](#endnote-ref-222)
227. Написано специально для этой книги. [↑](#endnote-ref-223)
228. Список ролей из архива семьи Я. О. Малютина. [↑](#footnote-ref-7)
229. Список ролей Я. О. Малютина из архива Российского академического театра драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#footnote-ref-8)