Марков П. А. **О театре**: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. Театральные портреты. 495 с.

О Станиславском 5 [Читать](#_TOC138065607)

Вл. И. Немирович-Данченко 25 [Читать](#_TOC138065608)

Письмо о Мейерхольде 59 [Читать](#_TOC138065614)

О Таирове 76 [Читать](#_TOC138065615)

О советском актере 112 [Читать](#_TOC138065623)

Ермолова 153 [Читать](#_TOC138065634)

Южин 167 [Читать](#_TOC138065635)

Орленев 176 [Читать](#_TOC138065636)

Москвин 185 [Читать](#_TOC138065637)

Качалов

Статья первая 195 [Читать](#_Toc138065639)

Статья вторая 207 [Читать](#_Toc138065640)

Леонидов 247 [Читать](#_TOC138065649)

Степан Кузнецов 263 [Читать](#_TOC138065650)

Певцов 274 [Читать](#_TOC138065651)

Алиса Коонен 285 [Читать](#_TOC138065652)

Михаил Чехов 298 [Читать](#_TOC138065653)

Серафима Бирман 308 [Читать](#_TOC138065655)

Игорь Ильинский 319 [Читать](#_TOC138065656)

Хмелев 331 [Читать](#_TOC138065657)

Щукин 345 [Читать](#_TOC138065659)

Блюменталь-Тамарина 357 [Читать](#_TOC138065660)

Радин 362 [Читать](#_TOC138065661)

Климов 369 [Читать](#_TOC138065662)

Книппер-Чехова 373 [Читать](#_TOC138065663)

Гзовская 381 [Читать](#_TOC138065664)

Елизавета Тиме 392 [Читать](#_TOC138065665)

Пашенная 399 [Читать](#_TOC138065666)

Топорков 413 [Читать](#_TOC138065667)

Добронравов 421 [Читать](#_TOC138065668)

Николай Баталов 428 [Читать](#_TOC138065669)

Василий Орлов 436 [Читать](#_TOC138065670)

Грибков 441 [Читать](#_TOC138065671)

Михоэлс 446 [Читать](#_TOC138065672)

О Зускине 454 [Читать](#_TOC138065673)

Викторина Кригер 460 [Читать](#_TOC138065674)

Вера Друцкая 464 [Читать](#_TOC138065675)

О Ермолаеве 468 [Читать](#_TOC138065676)

Константин Сергеев 474 [Читать](#_TOC138065677)

**Примечания** 478 [Читать](#_TOC138065678)

**Указатель имен** 480 [Читать](#_TOC138065679)

**Указатель драматических и музыкально-драматических произведений** 485 [Читать](#_TOC138065680)

# **{****5}** О Станиславском[[1]](#endnote-2)

В своей книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский писал: «Я родился в Москве в 1863 году — на рубеже двух эпох. Я еще помню остатки крепостного права, сальные свечи, карселевые лампы, тарантасы, дормезы, эстафеты, кремневые ружья, маленькие пушки наподобие игрушечных. На моих глазах возникали в России железные дороги с курьерскими поездами, пароходы, создавались электрические прожекторы, автомобили, аэропланы, дредноуты, подводные лодки, телефоны — проволочные, беспроволочные, радиотелеграфы, двенадцатидюймовые орудия. Таким образом, от сальной свечи — к электрическому прожектору, от тарантаса — к аэроплану, от парусной — к подводной лодке, от эстафеты — к радиотелеграфу, от кремневого ружья — к пушке Берте и от крепостного права — к большевизму и коммунизму. Поистине — разнообразная жизнь, не раз изменявшаяся в своих устоях».

Легенда уже окутывает Станиславского и его полную и глубокую жизнь. Легендарный облик маститого и уверенного «патриарха русского театра» может заслонить представление о живом, страстном, бурном Станиславском, в котором говорили пламенная любовь к искусству, высота жестокой требовательности к каждому человеку, работающему в этой трудной области, упрямое и вдохновенное упорство в преследовании своих художественных целей и благородная нетерпимость ко всему, что искривляет и убивает подлинное искусство. Как трудно охватить во всей целостности образ этого человека, который соединяет в себе актера и писателя, философа и режиссера, учителя и изобретателя!

Сквозь десятилетия возникают различные этапы его великолепного прошлого. Но как примирить Станиславского, воссоздающего с натуралистической подробностью глухую деревню во «Власти тьмы», и Станиславского, условными знаками обозначающего гремящую бурю в «Драме жизни»; Станиславского, проникающего к истокам народного {6} творчества в празднично-масленичном представлении «Горячего сердца», и Станиславского, развивающего трагедию Гамлета среди уходящих ввысь золотых ширм; Станиславского, рисующего крупнейшие комедийные образы мольеровского Аргана или Фамусова, и Станиславского, с предельной тонкостью воплощающего поэзию чеховского Астрова; Станиславского — мастера радостей, выпуклой и неожиданной характерности и Станиславского — тончайшего психолога, следящего за самыми сокровенными самыми глубокими извилинами человеческих переживаний.

И тем не менее, как бы ни казался первоначально образ Станиславского различным и изменчивым, за всеми его обликами встает один — последовательный, упрямый, идущий во всем до конца великий реалист, неустанно ищущий истину искусства. Упорно, страдая и мучаясь, убеждая других и разубеждаясь сам, подчиняясь охватившему его стремлению, он искал эту убегающую, трудную и неуловимую правду, которая заманчиво мелькала для него порою в исполнении отдельных гениальных актеров и в мощных произведениях классиков драматургии. Каждый раз, увлекаясь подражанием быту или, напротив, условными постановками, он безраздельно отдавался этим поискам и из каждого своего опыта выносил частицы истины, из которых постепенно складывалась сокровищница его познаний.

И часто, сурово осуждая сам себя за свои ошибки, он находил в них элементы для создания еще нестройного, но прекрасною своего театра.

Он любил театр во всей его конкретности, и ни одна театральная мелочь не могла пройти мимо его испытующего и требующего взгляда.

Он изначально был рожден для театра, он был его героем и мучеником, и основная стихия, в которой он чувствовал себя свободным, естественным и радостным, была стихия сценического искусства. И, может быть, именно оттого, что он сперва очень увлекался старым театром с его кулисами, бутафорией, с его пышной праздничностью и театральной яркостью, именно потому, проникнув в него до конца, он затем сознательно и мужественно его отверг.

У него был великий дар, принадлежащий художникам, которые мыслят сценически и которые умеют разгадывать течение жизни в сухом драматургическом тексте. К слушанию пьесы он приступал как к важному делу, но был {7} слушателем на редкость открытым и до наивности восприимчивым.

Я помню, как при чтении Н. Эрдманом своей комедии, он с первых же слов начал смеяться и смеялся до слез, прерывая этим безудержно искренним смехом авторское чтение. Слушая пьесу, он осыпал автора десятком замечаний, в которых тонкий психологический анализ сплетался с практическими режиссерскими советами. В его фантазии уже возникало конкретное сценическое воплощение пьесы, двигались люди, вырастала театральная обстановка, бился ритм жизни, светило солнце, шумели деревья; он уже видел образ того мира, в котором развернется действие, он видел комнаты, обстановку, прислонившуюся к дверной притолоке девушку или освещенного светом вечерней лампы старика; он видел сценическое пространство ослепительно ярко и в то же время он был уже занят поисками тысячи различных и самых изысканных способов практического осуществления возникшего в нем бурного замысла и нахождением технических приемов, которые способны сделать театральное искусство тоньше, могущественнее и убедительнее.

Порою его откровенная пленительная непосредственность приводила к несомненным ошибкам. Фантазия увлекала его далеко от автора, он приписывал ему замыслы, которых тот не имел, и, возбужденныйоткрывшимся перед ним миром, он толкал автора на непредвиденный путь — и автор, воодушевленный безостановочной фантазией Станиславского, против воли подчинялся ему и неожиданно для самого себя оказывался перед неразрешимыми противоречиями.

Станиславский прекрасно знал за собой это свойство и часто останавливал порывы своей фантазии, призывая слушателей пьесы дать оценку с «литературной», как он выражался, точки зрения. (Так случилось, например, с «Растратчиками» В. Катаева, остроумной повестью, превращенной автором по предложению театра в острую и занимательную пьесу с присущими Катаеву лирикой, иронией и печальным юмором. Станиславский искренне увлекся парадоксальностью основной ситуации пьесы, будившей его богатую фантазию. В его воображении возникал образ монументальной пьесы гоголевского размаха, а тогда еще юный и начинающий автор не мог противиться все новым и новым предложениям Станиславского, тем более что они сопровождались чрезвычайно лестными для автора характеристиками его таланта. Но легкая ткань пьесы {8} постепенно разрушалась, и пьеса потеряла свойственное ей обаяние.)

Когда же хаос первоначальных впечатлений утихал в нем и они укладывались в стройные и четкие формы, он все более последовательно вдумывался в общую режиссерскую линию, которая должна была объединить наброски и эскизы, ранее возникшие в его фантазии. Он входил всем своим существом в конкретную атмосферу, которая окружает действующих лиц пьесы. И здесь он бывал скрупулезно точен в своих технических требованиях. Великолепный знаток театральной машинерии, он часами уточнял установку света, решение пространства, сложность перестановок, длительность их, удобства мизансцены. Интересно было наблюдать за ним, когда он впервые принимал макет художника — прообраз декорации, среди которой развернется действие. Любой макет он судил с точки зрения предельной, сгущенной правды; он хотел так разместить актеров, чтобы мизансцены плавно переливались одна в другую, поднимая эту правду до степени высокой театральной убедительности. Он с завидным наслаждением переставлял отдельные части макета, изыскивая все новые и новые комбинации. Макет оживал под его умными и вдохновенными руками: Станиславский уже видел впереди живой образ спектакля. Его всегда интересовал реальный и выпуклый процесс жизни вне какого-либо упрощенчества и мертвого схематизма.

Он услышал мощное дыхание жизни и в ней нашел богатство, единственно способное победить старые ненавистные штампы и уничтожить бутафорскую ложь. Вспоминаю репетиции отдельных постановок, на которых я присутствовал. Меня удивляло и поражало предельное умение Станиславского вскрывать «течение жизни» и обыденные положения доводить до степени высоких реалистических обобщений. Так было в его совместной с Сахновским работе над «Унтиловском» Леонова — спектаклем, несправедливо оцененным в момент его появления и несправедливо забытым. Я до сих пор считаю, что постановка Станиславского является наиболее совершенной сценической интерпретацией Леонова, близкой автору по духу и по форме. Всю парадоксальность положений Леонова Станиславский укладывал в непререкаемую сценическую убедительность.

В лице художника Крымова он нашел прекрасного помощника. Реальной и обобщенной была вся душная атмосфера заброшенного городка: и огромная пустая комната {9} Буслова, нависший потолок которой был посредине подперт каким-то нелепым бревном, и белые стены узкой комнаты Редкозубова, и заставленные вещами покои батюшки.

МХАТ ставил «Продавцы славы» Паньоля и Нивуа — пьесу, написанную в острой французской манере. Она, казалось, сама собой напрашивалась на легкий сценический гротеск. В таком режиссерском рисунке и была первоначально показана Станиславскому пьеса. Но Станиславский увидел в ней то, что было ему дороже всего, — он увидел ее социальную и психологическую правду. Он кое в чем изменил французским авторам (точно так же, как он изменял порой другим авторам), чтобы вылить увиденную им за рамками пьесы жизнь в яркую сценическую форму. Например, нигде не преувеличивая, он создал из одной сцены жуткую и пугающую картину, полную ядовитой насмешки. По ходу комедии компания буржуазных дельцов пытается путем прямого подлога использовать письмо без вести пропавшего солдата для предвыборных целей. Станиславский довел до предела реальную бытовую атмосферу. Действие происходит вечером. За стенами уютной комнаты льет дождь. Станиславский предложил исполнителям подвернуть «мокрые» брюки и снять «сырые» пиджаки, остаться в подтяжках, с подвернутыми рукавами рубашек, — и освещенная неясным светом одной лампы кучка сидящих за круглым столом полуодетых дельцов, занимающихся подлогом, приняла вид бандитов. Ни в чем не изменяя правде, Станиславский как бы перекладывал в плавное сценическое и жизненное течение содержание текста. Конкретным показом он раскрывал то, что заключалось в психологии героев. Это был до мелочей оправданный и абсолютно реальный гротеск. Обобщенный сценический образ возникал у Станиславского из густоты реального быта: сцена и жизнь неразрывно связывались, сценическая выразительность оказывалась одновременно жизненной типичностью.

Он видел мир широко, во всем многообразии его проявлений, и, чем шире был его взгляд, тем горячее его бурная и неостанавливающаяся фантазия. Он владел всем богатством режиссерской выразительной техники и переводил на сценический язык самые отвлеченные грезы и самые неожиданные мечты. Он их конкретизировал так, как он это сделал в ранней «Снегурочке» и затем в «Синей птице», где блестящая фееричность сочеталась с тонким и естественно выраженным вкусом.

{10} Станиславский был отличным режиссером-импровизатором. Оттолкнувшись от какого-либо сценического положения, он делал из него последовательные выводы, предельно широко развертывал сцену. Он так и говорил: «Это — целая сцена. Ее надо развернуть». Это значило — довести ее до ярчайшего блеска, не пропустив ни одного важного звена в ее развитии. Это значило — вжиться в нее до конца, а не увлекаться ее внешним, поверхностным показом, сводящимся в результате к условному, хотя бы и внешне реальному подражанию жизни.

Когда он пришел на репетицию ночной сцены леса в «Горячем сердце», где опьяневший купец Хлынов с такой же пьяной компанией разыгрывает случайных прохожих, то каждая его находка, которую он подсказывал актеру и своим помощникам по режиссуре, была полна не только заразительной яркости, но и внезапной изобретательности.

Интуитивно, всем своим существом оценив и поняв прелесть народной игры, он неожиданно реально оправдывал весь тот безудержный ночной шабаш фантазии и самодурства, которым отмечена эта сцена в постановке Художественного театра.

Здесь, на репетиции, в его фантазии возникли и смешная поддельная лошадь, и ночные завывания, и балаганные свистульки, и масленичные ряженые, и метлы, неожиданно вырастающие из дырявой соломенной крыши полуразвалившегося амбара, и весь бурный, хмельной ритм этой сцены, так дисгармонировавший с ночной прохладой разбуженного леса. Но, как будто не доверяя полету своей фантазии, Станиславский и тут не раз обращался с тем же постоянно его тревожившим вопросом: «А как это с литературной точки зрения? А не противоречит ли это Островскому?»

Работая над пьесой «Таланты и поклонники», он с нежной осторожностью относился к душевной ткани переживаний героев Островского, до такой степени, что порою становилось страшно, как бы эта тонкая ткань не порвалась, ибо она требовала самых совершенных и таких же тонких средств. Несомненно, ему хотелось открыть в Островском свойства или ранее незамеченные, или нераскрытые, противоположные «Горячему сердцу». В какой-то мере Островский виделся ему в «Талантах и поклонниках» предшественником Чехова. Здесь он нарочито приглушал сценические краски, нигде не совпадая с буйством своего «Горячего сердца». Характерно, что художником спектакля {11} и тут и там был Крымов, к которому очень лежала душа Станиславского в последние годы. Но и Крымов был нарочито скромен и традиционен в этом спектакле. Лиричность, поэтичность, прелесть скромных душевных переживаний, чистоту сердца искал на этот раз в Островском Станиславский.

На репетициях в фойе Станиславский многого добился. Но при переносе спектакля на сцену он не мог уделять ему должного внимания — и многое было навсегда утеряно. Негину играла Тарасова. На спектакле «Последняя жертва», где Тарасова показала пленительную Тугину, мне вспомнились репетиции Станиславского. Я думаю, что Негина сыграла для Тарасовой, для ее артистического сознания неизгладимую роль, и в ее Тугиной воскресло наследие Станиславского, воскресли его упорные, настойчивые поиски «нового» Островского.

Таким же виртуозом был он и в показах. Репетируя «Сестер Жерар», он сердился на актера, трафаретно по роли хромавшего, и показал около двух десятков приемов «хромоты». Думаю, он наполовину импровизировал и здесь, находя верный рисунок хромавшего человека. В «Женитьбе Фигаро», в сцене Сюзанны, Керубино и графа, он виртуозно разработал прятание друг от друга действующих лиц; блеск мизансцен вырастал из верно и точно схваченного действия и взаимоотношений. Он понимал всю опасность жонглирования мизансценой и часто предпочитал мизансцены, не столь внешне эффектные, но отмеченные благородной и сдержанной простотой. Он возмущался беспредметно красивой мизансценой. Мизансцена была для него внешним выражением внутреннего действия («жизни человеческого духа», по его определению). Если остановить на минуту спектакль, то мизансцена должна была без слов раскрывать зрителю внутренний смысл и содержание куска.

Он не любил на сцене никакой метафизики. Его мастерство покоилось на вполне конкретном и реальном ощущении материала жизни и материала сцены, освещенном высокой мыслью.

Любя театр в самом его широком выражении, Станиславский никогда не мирился с искривлением актера. На своем опыте он попил и узнал, что только органическое рождение образа обеспечит высокую правду искусства. Упорно, шаг за шагом, он строил науку об актере — науку, которая сохранила бы в себе всю живую прелесть и обаяние театра, науку вне схоластики, простую, реальную, {12} выведенную из богатства практики. Он заботливо воспитывал актера. Нетерпеливый по своей природе, он побеждал в себе нетерпение и не боялся долгого пути там, где он был для актера нужен. Любуясь результатами своего труда, он вкладывал много усилий в разработку отдельных кусков; помогавших актеру схватить верное самочувствие в роли. Порою он начинал десяток репетиций с одного и того же места и вновь и вновь возвращался к куску, который в течение пьесы едва промелькнет в сознании зрителя. Всякая неряшливость была для него отвратительна. Он требовал точности. В «Горячем сердце» он предложил Хмелеву опереться на перила лестницы; эту простую мизансцену Хмелев держал несколько минут, чтобы в высоком спокойствии, которое является признаком внутренней наполненности, чеканно, ясно и просто звучали слова Островского. Как настойчиво он боролся со всяким физическим напряжением и безошибочно замечал его у самых крупных актеров, начиная с Москвина и Качалова и кончая Добронравовым и Тарасовой; и они послушно искали вместе со Станиславским «освобождения мышц» и покоя. Он следил за диалогом и любил легкую, летящую борьбу словом; он дал блестящие образцы мастерства ведения диалога в «Женитьбе Фигаро» и в «Горячем сердце».

Я не встречал режиссера, более отзывчивого на любое проявление таланта; между тем среди черт его сложного характера несомненно существовала подозрительность. Не все в его жизни шло гладко; человек необыкновенной принципиальности и честнейшего отношения к искусству, он болезненно переживал недоверие к его поискам, а оно порой возникало в труппе театра, готовой успокоиться на достигнутом (те же мучения часто переживал и Вл. И. Немирович-Данченко); стремясь убедить актеров и режиссеров в своей правоте, он часто и настойчиво повторял казавшиеся ему верными положения и хотел мерить всех своей мерой; он не любил скептицизма и каботинства и страдал от любого их проявления; так возникала подозрительность, зачастую раздуваемая его окружающими, которые не всегда щадили его самолюбие и под предлогом заботы о нем часто внушали ему — легко ранимому — предубеждение против коллектива.

Но как бы ни был Станиславский недоверчиво настроен — в момент показа или приема спектакля вся его кристально чистая душа художника открывалась с побеждающей пленительной силой. Мы всегда наблюдали за {13} ним в эти существенные моменты театральной жизни; на его лице откровенно и красноречиво обнаруживались все его переживания, его лицо играло вместе с актером, когда он был захвачен исполнением; оно вдруг мрачнело, когда он замечал в исполнении ненавистный ему штамп. Но у Станиславского никогда не было никаких препон, мешавших ему видеть актера со всей свойственной ему прозорливостью и искренностью. Он долго сомневался в «Днях Турбиных»: было большим риском поручить все роли молодежи. Многих молодых актеров он знал по студии, но, признавая их талантливость, он опасался появления молодежи в спектакле без каких-либо подпорок со стороны «стариков». Нельзя было не признать в какой-то мере справедливость его опасений: участие молодежи в спектаклях старого репертуара не принесло ей столь крупных успехов, которые принесли первые студийные спектакли. Но уже показ в фойе разрушил тревоги Станиславского. Этот показ был торжеством не только молодежи, но и торжеством Станиславского. Его радость росла от сцены к сцене. Он плакал, смеялся и радовался, так как увидел в исполнителях «Турбиных» тех, кого тревожно ждал, о ком почти мечтал, — он увидел артистическую смену; он потом приветствовал молодежь в качестве прямых наследников старшего, глубокого и проникновенного поколения театра. И он со всей силой и мощью своего режиссерского гения пришел на помощь спектаклю, нигде не разрушая его замысла, но в ряде репетиций открывая актерам новые и новые творческие просторы. Так, на репетиции сцены «Принос Николки» Станиславский показал такие психологические тонкости в поведении Елены, которые прекрасная актриса В. С. Соколова восприняла и передала с необыкновенным изяществом и правдой.

Он ревниво оберегал искусство «стариков»; глубоко и принципиально убежденный в правоте своего метода, взяв на себя защиту и развитие всего мирового театрального искусства, он боролся со всеми признаками омертвения их мастерства.

Он твердо знал и не раз говорил на репетициях и в беседах, что подлинное искусство сохранилось только в СССР, и именно в МХАТ, и именно у «стариков», и тем более беспощаден он был по отношению к своим самым любимым актерам.

Он десятки раз заставлял В. В. Лужского и А. Л. Вишневского повторять диалог Берлюро и Башле в «Продавцах славы», добиваясь от Лужского безупречной точности {14} выражения мыслей. Он держал в ежовых рукавицах М. М. Тарханова, одновременно восхищаясь прелестью его ядовитого и легкого таланта. А какой беспредельной радостью он сиял, когда И. М. Москвин в «Горячем сердце», удерживался, на грани самой смелой буффонады, ярчайшей русской масленичной игры и величайшей внутренней наполненности, которая позволяла и оправдывала самые дерзкие и неожиданные приемы. Сам Москвин порою беспокоился, пытливо спрашивая окружающих, не перешел ли он пределы допустимого МХАТ вкуса, зная за собой опасную способность увлечься и «перехлестнуть». Но Станиславский, увлеченный и своей фантазией, и фантазией Москвина, и самим образом Хлынова, крикнул Москвину, когда на сцене появилась фантастическая лошадь: «Доите ее, доите ее!» — и смеялся до слез, до умиления талантом великого русского актера.

Он смотрел последние три акта «Отелло» в фойе. Леонидов в этот раз играл потрясающе. Как грозный судия, подавляя в себе месть и ревность, мерил он широкими и сильными шагами спальню Дездемоны. Он повторял: «Молись, Дездемона», не глядя на нее и не желая ее более видеть. Станиславский молчал. Затем из его уст раздалась высочайшая для него похвала: «Это не ниже Сальвини».

Строгий обвинитель, он был одновременно яростным защитником актера. Характерно, что ни с кем в театре Станиславский не был на «ты». Порой он обращался на «ты» лишь к тем из молодых актеров, которых знал с их детских лет. И он и Немирович-Данченко не выносили, когда режиссеры на репетициях обращались к актерам на «ты», называя их уменьшительными именами. Сами они называли всех по имени и отчеству, считая, что такое обращение укрепляет дисциплину и устанавливает уважительное отношение к актеру.

Станиславский никогда не бросал актера в трудные для него минуты. Сам упорный, порой деспотичный при проведении в жизнь волновавших его задач, он понимал муки актера и сам терзался вместе с ним. Порой он вызывал актеров для бесед в свой кабинет, порой звонил по телефону (о эти звонки Станиславского — говоря по телефону, он забывал о времени), и нередко эти телефонные разговоры превращались в репетицию; он не только давал советы, он становился партнером актера и проходил с ним отдельные сцены, ибо он жил искусством театра, для театра и во имя театра.

{15} Потому он пак мучительно переживал вызванный болезнью отрыв от театра, от зрительного зала, от запаха кулис, от всего энергичного распорядка жизни, к которому он привык и который его всецело захватывал. Живя в Леонтьевском переулке, не в силах покидать дом, он создавал там свой театр, он строил его в своей лаборатории, открывая новые пути и порою внушая себе, что тот театр, в Проезде Художественного театра, отошел от правды искусства, которую он проводил всю свою жизнь. Несомненно, здесь лежали противоречия между Станиславским и реальной театральной жизнью. Актеры хотели спектакля, хотели играть, Станиславский был лишен физической возможности довести спектакль до конца. Тем страстнее, тем непримиримее, тем сильнее хотел он утвердить новые принципы работы и глубоко — до слез, до отчаяния — страдал, когда не находил отклика этим своим стремлениям и надеждам.

Группа «Тартюфа», руководимая Кедровым и Топорковым, принесла ему огромную, может быть, последнюю в жизни театральную радость, и, хотя он искренне увлекался своей новой, Оперно-драматической студией, его ни на минуту не покидали заботы о будущем Художественного театра, о путях его дальнейшего развития. Многократно он повторял, что дело не в новой блестящей постановке им еще одного, пускай прекрасного, спектакля, а в утверждении позиций, от которых зависит рост МХАТ, когда ни его, ни Владимира Ивановича не станет.

Самое важное и принципиально значительное в понимании актера Станиславским заключено преимущественно в требовании органического рождения образа. Здесь находится узел всех его исканий, режиссерских опытов, его огромной требовательной работы; его система сводится в конечном и основном результате к проблеме органического рождения образа в актере; и никакая предвзятость и никакое навязчивое режиссерское влияние не должны разрушать того органического процесса, который происходит в душе художника.

Станиславский как бы конкретизировал в себе и переоценил заново те опыты, которыми заполнена деятельность великих художников сцены от Тальма до Рашели, от Иффланда до Бассермана, от Дмитревского до Щепкина и Ленского. Он самого себя обратил в верного служителя этой высокой идеи и всякий раз, на каждом шагу находил материал для самонаблюдений.

Он понял, что, только через человека может торжествовать {16} театральное искусство. Весь остальной, очень им любимый и необходимый, хотя и несовершенный, театральный аппарат служил лишь помощью и поддержкой в его основной цели. Для нее Станиславский жертвовал и легкими успехами и внешними эффектами; для нее он ограничивал свою фантазию и вновь и вновь пересматривал свои приемы и методы. Актер был для него драгоценностью. В Станиславском было много общего со Львом Толстым — и в восприятии красоты и силы жизни, и в ощущении ее безостановочного хода и развития, и во вкусе к отдельным фактам, и в каком-то прозрачно-суровом понимании человека. (Только в этом смысле мне пришлось его однажды назвать «режиссером-беллетристом».) Станиславский мог создаться лишь на русской почве. Восприняв всю сложность западной театральной культуры, он всем сердцем принадлежал искусству Щепкина и после многих поисков, ошибок и увлечений провозгласил его своим учителем. Он победил свой ранний режиссерский деспотизм, потому что увидел полный жизни, образности и человечности театр.

Целиком отдаваясь роли или постановке той или иной пьесы, увлекаясь новой театральной формой и глубиной социального и психологического содержания, он умел пробуждать в себе строгость критического отношения и со всей требовательностью и беспощадностью оценивал каждое художественное создание.

Актер монументальных масштабов, он остался в истории театра величавым воплотителем самых разнообразных типов — от Фамусова до Астрова, от Сатина до Кавалера в «Хозяйке гостиницы», от Гаева до Ивана Шуйского в «Царе Федоре».

Его искусство всегда было скульптурно. Более чем о каком-либо другом актере, о нем можно было сказать, что он лепил свои роли. Он сделал из своего тела послушный и красивый, пластичный и грациозный инструмент. Каждый день он продолжал упражнять свой голос, и нельзя забыть богатства звукового рисунка монолога из «Отелло», когда он читал его своим ученикам. Его актерское искусство было галереей замечательных и значительных образов и вело к познанию природы актерского творчества.

Враг театрального штампа, он искал каждый раз и для каждого своего образа новые средства сценической выразительности, доводил их до ярчайших красок и находил тончайшие, еле заметные душевные переходы. Он показал {17} мохнатые уши и тупость отставного генерала Крутицкого и великолепную, изысканную тонкость Ракитина, где малейшее движение руки, незаметная интонация, случайно брошенный взгляд открывали зерно жизни тургеневского героя. Он понял, что отдельная правдивая краска и нечаянный типичный жест еще не составляют верного пути, если они не связаны с самым главным в актерском искусстве, о чем рассказывает его система. Он готов был пожертвовать лишними театральными красками и эффектным мазком или удержать актера от преждевременного появления в роли для того, чтобы не разрушить самое сокровенное, самое глубокое и самое ценное, что живет в его душе.

И хотя слава Станиславского-режиссера, руководителя театра и великого учителя сцены от многих заслонила Станиславского-актера, нужно вновь и вновь признать, что он был актером огромного размаха и необычайной сценической смелости. Его Арган в мольеровском «Мнимом больном» был наглядным образцом сценического обобщения. Уже тогда он обосновал те приемы и подход к Мольеру, которые он потом внушил Топоркову — Оргону и дал ему этим возможность создать лучшую роль в его полной победами сценической биографии. Уже в самой постановке Станиславский явственно полемизировал с наделавшими тогда шуму режиссерски пышными и блистательными спектаклями — «Дон Жуаном» в постановке Мейерхольда и «Мещанином во дворянстве» в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского. Станиславский начисто отказался от модной стилизации эпохи и реконструкции театра времен Мольера.

С помощью Александра Бенуа он поместил своего Аргана в точную бытовую обстановку среднего парижского буржуа той эпохи. Но до какой степени гротеска была доведена эта тесная, душная комната с дверью, ведущей в уборную, вся заставленная пробирками, флаконами от лекарств и многочисленными, разнообразной формы миниатюрными и грандиозными клистирами. Станиславский играл огромного, одутловатого человека с мучнистого цвета лицом, по-бабьи повязанной головой, в потрепанном халате, человека, который хочет казаться больным. Он играл его со всей искренностью и огромным темпераментом, и, когда это огромное существо хныкало и капризничало, становилось не только нестерпимо смешно, становилось ясно, какое сложное психологическое явление мы видим.

{18} Станиславский в актерском искусстве, как и в режиссуре, был художником чрезвычайно конкретным и одновременно — художником смелых обобщений. В его исполнении совершенно конкретный человек с определенными, привычками, только ему свойственными жестами, манерой, говорить и двигаться всегда перерастал единичное, становясь обобщением. Станиславский обладал в актерском смысле даром отбора — и несомненно ему помогал в этом Немирович-Данченко, как он помогал всем актерам Художественного театра. Станиславский не раз говорил, что каждый актер должен быть характерным, — и он сам был ярчайшим выразителем своих теоретических взглядов. Немирович-Данченко утверждал, что значение актера определяется не количеством хорошо сыгранных *ролей*, а его *созданиями*, его *образами*. У Станиславского — за очень редкими случаями его актерских неудач — не было *ролей*, а были созданы *характеры*. Он овладевал, конечно, не только внешней, но и внутренней характерностью, с которой он неразрывно сливался.

Он был прекрасен в роли Сатина и действительно, как о нем говорили, носил лохмотья босяка, как плащ гранда; широкой жаждой утверждения человека веяло от каждого его свободного и пластичного жеста. Он был мужествен, нежен, немного высокомерно циничен и пленителен в Астрове. Он продолжал и в антрактах жить жизнью этих образов, и в короткие перерывы во время исполнения этих ролей с ним было легко и свободно решать театральные дела — с такой охотой он шел навстречу предложениям, так легко и свободно играла его фантазия, так широко и смело он рисовал планы будущего.

Он был замечательным Крутицким в «На всякого мудреца», постепенно довел до совершенства роль Фамусова. Никто, конечно, не забудет мохнатых ушей Крутицкого, его вздыбленного на брюхе белого мундира, его нелепой походки, его самодовольной усмешки; этот старик нес в себе пафос реакции, и он был не столько туп (в Крутицком Станиславского был и свой юмор и своеобразное лукавство), сколько искренне, последовательно закрыт для всякого веяния жизни; он был порою даже величествен, монументален, но он был невыразимо смешон, когда изучал ручку двери, или глядел в сложенную газету, как в подзорную трубу, или гулял по своему маленькому кабинету, прислушиваясь к скрипу половиц. Фамусов был нарисован со смелостью необычайной. Ясно было, что этот служилый барин — крепостник и трус. С каким неописуемым {19} волнением следил Фамусов за высказываниями Чацкого перед Скалозубом, как злобен и раздражен он был в четвертом акте, застав Чацкого и Софью. В дни, когда Станиславский играл Фамусова и Крутицкого, в антрактах следовало избегать с ним деловых и творческих встреч.

Он не мог покинуть играемые образы. Вместо радушия вы встречали настороженность, вместо легкой готовности откликнуться самому и увлечь других — непреодолимое упрямство. Рассказывают, что он однажды возмущенно не принял один из костюмов для новой постановки; ему показали подписанный и утвержденный им на спектакле «Мудреца» эскиз — он ответил: «Это не я, это Крутицкий подписал».

Да, он шел до конца по выбранному им пути в толковании и создании того или иного образа. Он учил «растягивать резину», не упуская ни одной ступени в развитии характера, используя любую сценическую возможность углубить или обострить его. Все половинчатое в искусстве театра было ему чуждо и враждебно. Он любил искусство мужественное, точное и ясно направленное. Я не могу припомнить ни одной роли, в которой почувствовался бы хотя бы легкий налет сентиментальности. Чеховские роли он играл исчерпывающе глубоко. Шабельский, Гаев, Вершинин, Астров относятся к высшим достижениям русского актерского искусства. Все свойственное Станиславскому как художнику благородство находило выражение в его сценической «чеховиане». В третьем акте «Вишневого сада» короткий выход Гаева — сообщение о продаже вишневого сада — игрался им с беспощадной правдивостью и одновременно лирикой; как будто покинуло Гаева его легкое фанфаронство, нечто глубокое шевельнулось в его душе, что потом с такой силой вырвется в прощальной сцене, когда он бросится в объятия рыдающей Книппер — Раневской; была беспомощность в его рассеянных движениях, как бы падающих жестах. Какая тончайшая поэзия и благородство были в ночной сцене Вершинина, когда затянутая в черное платье, с мерцающими глазами обменивалась с ним Книппер загадочными и поэтическими «трам-там», упоенно слушая сидевшего в отдалении высокого седого человека с твердой армейской выправкой и какой-то внутренней величавостью, которая, кстати сказать, сопровождала Станиславского в жизни и на сцене. А какая легкая грация пробуждалась в нем, когда почти незаметными движениями плеч и рук показывал его Астров «плясовую».

{20} И какую гамму ревности и нарастания страсти показывал он в кавалере ди Рипафратта — в этом грубом и невежественном бретере, не умевшем обращаться с женщинами. В Рипафратте Станиславский видел не столько женоненавистника, сколько человека, жаждущего и боящегося любви, бегущего от женщин, сознавая всю обольстительную силу их соблазна. Он не только окружающих, но и себя убеждал в женских отвратительных и отталкивающих качествах. Он доходил до пафоса, до самовнушения, отгораживаясь от обаяния Мирандолины нарочитой грубоватостью и подчеркнутой высокомерной самоуверенностью.

Когда Мирандолина падала в притворном обмороке в его объятия, этот мужлан терялся до такой степени, что, желая привести ее в чувство, тыкал ее пальцем в живот. Станиславский делал этот жест неожиданно и точно удивляясь, что такое сильное средство немедленно не возвращает сознания изящной и утонченной Мирандолине — Гзовской.

Многие из ролей, которые он сам, да и критики признавали его поражением, на самом деле стоили иных побед. Из юношеских воспоминаний встает его Сальери. Весь первый монолог он проводил сидя в кресле; и хотя именно в этой трагедии, более чем в какой-либо другой из включенных в мхатовский пушкинский спектакль, художник Бенуа противоречил Пушкину, — нельзя было не вслушиваться в тягостные раздумья Сальери. Комната Сальери была изображена на сцене МХТ с большим вкусом, но была отягощена ненужными подробностями. И тем не менее громадная фигура сумрачного размышляющего человека — почти неподвижного, смотрящего неизменно в одну точку — мучительно волновала и тревожила. Была в нем какая-то неизбывная неустроенность — «и змеиного цвета отливы соблазняли и мучили совесть». Станиславский коснулся в Сальери неизведанной человеческой бездны. И даже Шаляпин — мощный, эффектный, волевой — не мог изгладить того особого впечатления, которое оставлял Станиславский в этой роли. Сам Станиславский остался недоволен своим исполнением — это хорошо известно. Но для меня, положа руку на сердце, он навсегда в Сальери остался выше и значительнее Шаляпина — если возможны такие сравнения.

Не менее ясно, что Пушкин помог ему коснуться величайших психологических глубин; к Пушкину он возвращался постоянно; пушкинские формулировки искусства театра помогли ему формулировать и свои воззрения на {21} искусство актера — вернее, стали исходной точкой его теоретических воззрений. Под конец жизни, уже совсем не выступая на сцене, но продолжая тщательно работать над собой, над голосом, он читал монологи Фамусова и Отелло, но Пушкина читать не решался. Он говорил: «Как читать Шекспира — я теперь понял, но как читать Пушкина — не знаю».

Он не мог успокоиться до тех пор, пока не находил разгадки мучающему его вопросу или грызущей его мысли. Как настоящий фанатик своей идеи, он хотел, чтобы в минуты его поисков все окружающие жили таким же пламенем мысли и таким же жаром темперамента. Он нуждался в преданных последователях и учениках, которые разделяли бы со своим учителем его ошибки, победы, радость при открытии новой частицы великой театральной правды.

После моментов горячего увлечения для него наступала пора строгой самопроверки. Оттого работа с ним была и радостна и мучительна, и оплодотворяюща и опустошающа. С ним нельзя было работать, не отдаваясь до конца его режиссерскому обаянию и его вере в истину выдвинутых им идей. Он искал трудной простоты и требовал непререкаемой и бескомпромиссной честности в отношении к искусству. Он на своем опыте понял и узнал, что только органическое рождение образа может обеспечить высокую правду.

И он неустанно и подробно закреплял приемы, которые могут помочь актеру, начиная от робкого ученика и кончая признанным мастером. Упорно, шаг за шагом, он строил науку об актере — науку, которая сохранила бы в себе всю живую прелесть и обаяние театра, науку вне схоластики, простую, реальную, выведенную из богатства реальной практики. Он поднял нить великолепной реалистической актерской культуры прошлого и передал ее будущему поколению. Он раскрыл многие загадки и разрешил многие противоречия.

Его никогда не покидало уважение к другим деятелям театра, хотя бы и иного театрального направления. Не соглашаясь с деятельностью Камерного театра, он сохранял неизменную дружбу с А. Я. Таировым, ценя в нем его талант и искреннюю, подвижническую любовь к театральному искусству. Чрезвычайно сложно было его отношение к Вс. Э. Мейерхольду. Он проявлял крайний интерес к его опытам первых революционных лет, но никогда не уступал ему своих творческих позиций. Скорее {22} всего, он относился к нему как к строптивому, талантливому, но заблуждающемуся ученику. Я был вместе со Станиславским на «Великодушном рогоносце». К спектаклю он отнесся резко отрицательно, не увидев в нем ничего нового; он испытывал не столько раздражение, сколько разочарование. Но за некоторое время до этого он вместе с О. Л. Книппер-Чеховой и В. И. Качаловым смотрел «Мандат» Н. Эрдмана и вернулся со спектакля вполне удовлетворенным, высоко оценив решение пьесы в целом, предложенное Мейерхольдом, и в особенности акцентируя при передаче своих впечатлений блестящее режиссерское и декоративное решение последнего акта с вращающимся кругом сцены и движущимися стенами; более того, он довольно категорически заявил: «Мейерхольд добился в этом акте того, о чем я мечтаю».

Не удивительно, что Станиславский первый протянул дружескую руку Мейерхольду в трудные для него дни и предложил вступить в руководимый им оперный театр, неизменно веря в талант Мейерхольда и будучи убежденным, что и Мейерхольд хочет вновь у него учиться, о чем Мейерхольд и заявлял неоднократно, особенно в последние годы.

Но в защите своих убеждений Станиславский оставался непримирим до конца. Ничто не могло заставить его отказаться от своих принципиальных позиций или уклониться от выбранной им цели.

Порою этой его одержимостью, непримиримостью пользовались его мнимые последователи, догматизируя то или иное утвержденное им положение и становясь более ортодоксальными, чем сам учитель. Так явились сторонники «жизни одного дня», «зерна», «круга»; они готовы были удовлетвориться этими знаниями, а Станиславского волновали все новые и новые задачи. Преувеличивая то или иное положение, он разрабатывал его многосторонне, чтобы затем двинуться вперед. Он порою подвергал ревизии свои положения или включал их в свое общее учение о театре.

С ним было нелегко — с этим неутомимым искателем истины, — нелегко, если уж ему самому с собой было трудновато.

Станиславский знал, что он гениален, он знал, что обладает знаниями, которыми не обладает никто другой, он бывал властен, своенравен, деспотичен; но наиболее деспотичен и требователен он был к самому себе, мучаясь, терзаясь в поисках окончательной истины, которая становилась {23} для него все дальше и дальше по мере приближения к ней.

Воплотитель высокой театральной этики, он был точен в соблюдении времени репетиций и приезжал задолго — часа за два — до начала спектакля, тщательно готовясь к роли и, по его выражению, «гримируя душу». Не от этой ли глубокой внутренней «гримировки» и шло его различное самочувствие в антрактах, о котором было сказано выше. Всякая неряшливость, небрежность были для него не только неприемлемы, но внутренне противны; он презирал зазнайство и хотел любого работающего с ним поднять до уровня своей требовательности к самому себе; он служил театру от всего сердца, мучаясь театральными противоречиями, трудностями и ошибками. Но дело было не только во врожденной и развитой высокой этической требовательности.

Станиславский работал, не замечая времени, испытывая огромное наслаждение, серьезно и искренне не понимая, как могут устать молодые актеры после четырех-пяти часов беспрерывной упорной репетиционной работы, когда он, шестидесятипятилетний старик, готов был продолжать репетицию с прежней легкостью. И он прекращал репетицию лишь после нескольких мягких, но упорных напоминаний помощника режиссера, зачастую перенося ее продолжение на вечерние часы, если кто-либо из актеров был свободен от спектакля.

Советская страна дала ему возможности, которых он не мог ранее предвидеть. Она окружила его заботой, вниманием, и он отвечал ей неустанной работой. Среди вульгарно-социологических кругов система Станиславского была объявлена заповедью идеализма. Нет ничего вреднее этого заблуждения. Оно давно и окончательно опровергнуто жизнью.

Весь метод Станиславского рос из его практики, и каждый его вывод подкреплен тысячью тонких наблюдений. Передавая свой метод молодым поколениям, воспитывая советского актера, Станиславский делал историческое дело, которого никогда не забудет страна.

В последние годы, в тишине своего Леонтьевского переулка, оторванный болезнью от кипучей театральной повседневности, лишенный той театральной машины, к которой он был так страстно привязан, он жил глубочайшими проблемами театра. И подобно тому как на каждой репетиции он обобщал свои замечания и советы актеру в острые теоретические положения и практические формулы, {24} в эти последние годы, подытоживая свой опыт, вдумываясь в органическую природу искусства, он открывал все новые и новые для себя драгоценные стороны театра и, не останавливаясь, смотрел вперед — страстный, упрямый и мощный открыватель новых путей, суровый и требовательный учитель, подлинно театральный человек, великий знаток актера и последовательный проводник реализма в театре.

1961

# **{****25}** Вл. И. Немирович-Данченко[[2]](#endnote-3)

Владимир Иванович Немирович-Данченко умер восьмидесяти пяти лет, и тем не менее смерть застигла его в разгаре непосредственной творческой работы и новых, далеко простирающихся замыслов. Когда, удивляясь блеску его ума, увлекательности его репетиций, стремительному чувству новизны, его часто называли молодым, — в этом не было фальшивого преувеличения. Да, он был действительно молод со своей ненасытной жаждой жизни, которая побеждала старость. Ему можно было позавидовать. Его путь был богат переживаниями, успехом, славой, был увенчан подлинно всенародным признанием. Его интересы были всеобъемлющими. Мимо его внимания не проходила ни одна деталь общественной жизни и быта, а тем более — искусства.

Чем ближе он подходил к намеченной цели, чем более ясной и достижимой она ему представлялась, тем увлекательнее становилась ведущая к ней дорога и тем большие просторы открывались за ней.

Он всегда жадно следил за ростом молодежи — появление молодого дарования волновало его и вызывало его напряженное внимание.

Человек твердой воли и прозорливого ума, тонкий психолог, он привлекал в театр разнообразных представителей искусства и, заражая их своими замыслами, в свою очередь находил в них для себя опору и помощь. Молодые советские драматурги — Вс. Иванов, Афиногенов, Корнейчук, Леонов, Погодин; композиторы — Шостакович, Дзержинский и Хренников, художники — Дмитриев, Вильямс и Волков стали в советские годы спутниками его творческих исканий.

Молодежь признавала в беседах с ним и в непосредственной творческой работе силу авторитета, естественную разность возрастов, но не чувствовала различия интереса к жизни. Как бы обновляясь от соприкосновения с молодежью, он сам вел ее за собой, за своими планами и мыслями, {26} и она платила ему ответным чувством уважения, восхищения и благодарности.

Но, увлекая и убеждая, соглашаясь или опровергая, Немирович-Данченко обладал неоспоримым преимуществом — он умело отсеивал ненужное и с особой проницательностью углублялся в самое важное и ценное в пьесе, в актерском исполнении, в работе художника. Он приходил к необходимому и правильному для дела выводу порою в спорах, никогда не догматически, всегда внимательный к собеседнику и особенно острый, если встречал в его лице принципиального противника. Он стремился не только найти зерно истины, но и убедить, повернуть на верный путь своего оппонента.

Никто не умел так, как он, поддерживая творческие намерения, так же настойчиво и упорно проверять крепость замысла художника: его мало убеждали замыслы, которые легко распадались после первых слов критики, хотя бы такой авторитетной, как его. Многие режиссеры и авторы не выдерживали испытания его требовательной логики. Но если им удавалось успешно пройти это суровое испытание, то холод анализа сменялся у Немировича-Данченко темпераментом творческого увлечения. И тогда художник — кто бы он ни был, актер, драматург, режиссер, живописец, — уже видел в Немировиче близкого товарища, который не только не предаст, а всегда поможет добрым практическим советом и строгим анализом.

Деятель театра, долго искавший себе подлинного союзника в борьбе за новый реалистический театр, и, наконец, нашедший его в Станиславском и сам учившийся у него режиссуре, — он оказал неоценимую помощь целому ряду молодых советских режиссеров.

Свидетель и критик многих премьер Островского, друг Чехова, помощник Горького в ею первых драматургических опытах, Немирович-Данченко помог укрепиться в драматургии К. Треневу, Вс. Иванову и А. Корнейчуку. Режиссер, работавший с Савиной и Ермоловой, он воспитал Книппер-Чехову и Москвина, ввел в МХТ Леонидова и Качалова, организовал новую труппу МХАТ в советский период, пополнив прежний коллектив выпускниками студий театра. Давний знаток и ценитель оперного искусства, он создал Музыкальный театр и поддержал Дзержинского и Хренникова, когда они писали свои первые оперы.

Вступив в творческую жизнь в восьмидесятых годах, разделив с МХТ радость творчества в канун первой революции, пережив удушливую эпоху реакции, Немирович-Данченко {27} с первых же лет Великой Октябрьской социалистической революции безоговорочно встал в лагерь ее защитников.

## \* \* \*

Немирович-Данченко, всегда точно формулировавший свои мысли, не зафиксировал свои огромные знания в завершенных теоретических книгах, хотя многократно задумывался над созданием своеобразной театральной энциклопедии. Его репетиции часто давали ему повод для высказывания глубоких мыслей, всегда подчиненных единому стройному мировоззрению. В течение этих репетиций или бесед он щедро делился своими теоретическими выводами, неизбежно вытекавшими из его реальной творческой деятельности. Он не раз мечтал на время освободиться от организационной и режиссерской деятельности, чтобы всецело отдаться литературному труду, который обобщил бы его взгляды на театральное искусство. Он не раз брался за составление плана будущей книги или диктовал отдельные отрывки, которые должны были служить основой тех или иных ее глав. Так возникли главы о «втором плане», «о романтизме» и т. д. — предварительные наброски задуманной, но так и не осуществленной книги. Они, конечно, остались только набросками, в которых, однако, нашли выражение существенные и важные мысли.

Как бы он ни убеждал себя в необходимости подытожить свой опыт, его больше влекла живая практика. Он отдалял выполнение своих намерений, увлеченный до последнего дня жизни чисто театральной деятельностью и не будучи в силах оторваться от непосредственного творчества театра.

Иногда кажется парадоксальным, что «литератор» Немирович-Данченко оставил сравнительно мало теоретических, литературно зафиксированных высказываний, в то время как режиссер и практик К. С. Станиславский, напротив, с блеском настоящего художника слова изложил свою единственную в мире подлинно научную систему создания спектакля и воспитания актера. Многое объясняется здесь как индивидуальностью Немировича-Данченко и особенностями его биографии, так и его ролью и местом в жизни Художественного театра.

Вспомним основные этапы его биографии. Мечта о сцене владела Немировичем-Данченко с детских лет. В годы юности она приблизилась к осуществлению: девятнадцатилетним {28} юношей в 1877 году он впервые выступил на любительской сцене. Любительские спектакли принесли ему успех, и успех крупный. Но сила воли и точный учет своих внешних данных заставили его отказаться от актерской карьеры. Он мог стать великолепным характерным актером, но в своих мечтах он видел себя в героическом амплуа — именно в нем. Он понимал, что успехи юношеских лет во многом объясняются молодым, еще не исчерпанным темпераментом и увлекательной искренностью, которые заставляли порою забывать его невыгодные внешние данные. Но он не хотел половинчатого решения своей судьбы. Он предвидел трагедию постоянной неудовлетворенности и несбывшихся желаний, ожидавшую его в актерской деятельности. Он уже в юности встречал искривленные актерские судьбы. И как бы ни был велик соблазн радостей «второй жизни» на сцене и аплодисментов, он от них решительно отказался ценою большого внутреннего усилия.

Отказ от актерства ни в коей мере не означал для него отказа от театра. С подмостков он вернулся в зрительный зал, но уже не пассивным свидетелем актерских успехов и неудач, а их судьей. Профессия критика принесла ему новую удачу. В те молодые годы у него складывалось свое представление о театре. Литературное мастерство позволяло ему оттачивать свои мысли, излагать их точно и ясно. Он вдумывался в игру Ермоловой, Федотовой, слушал известных певцов и мысленно ставил себя на место актеров, к которым неслись из зрительного зала вызовы и овации.

Он часто, очень часто бывал неудовлетворен и театром и драматургом. Он бывал неудовлетворен репертуаром театров, предпочитавших Островскому пьесы В. Крылова, в которых жизнь заменялась готовыми театральными штампами. Он возражал против забвения Шпажинскими, Невежиными и другими авторами модных пьес традиций русской классической литературы. Его раздражала ленивая мысль, направлявшаяся по проторенным дорогам. Ему казалось, что пьесы большинства так называемых «репертуарных» драматургов проходят мимо жизни. Его возмущало пренебрежительное равнодушие ремесленников режиссеров к идейной насыщенности и эстетической форме спектакля.

Выступив в защиту «Бесприданницы» Островского и тем самым против отрицавшей пьесу буржуазно-либеральной критики, он увидел в пьесе показ «жизни общества, {29} ничтожного, себялюбивого, развращенного до мозга костей». Цензура, вызывавшая его резкие нападки, по его мнению, «систематично и безапелляционно хоронила от общества яркие моменты для развития в нем сознания окружающего зла и критического отношения к действиям власть имущих». Обличительное значение «Дела» Сухово-Кобылина отвечало, на его взгляд, справедливым требованиям «реальной без малейшей идеализации постановки вопроса». Он доказывал вред примитивно понятой сценичности и эффектных «выигрышных ролей» для развития русского сценического искусства и протестовал против внешнего «историзма», переходящего в ненужную роскошь. В статьях об игре французских актеров он возражал против их «непонимания простоты», которая отнюдь не должна походить на «бесцветность».

Он солидаризировался с Островским в его отрицании романтической драмы, — где драматург «позволяет себе ради эффекта жертвовать правдой и быть вычурным и претенциозным», — как чуждой русскому актерскому искусству. В статьях о Малом театре он предупреждал о вырождении его славных традиций и поддерживал тех актеров Малого театра, которые укрепляли и развивали великие реалистические устремления русского сценического искусства.

Эти разбросанные по старым газетам и журналам 1877 – 1896 годов («Будильник», «Русские ведомости», «Новости дня», «Новости») статьи, подписанные разнообразными псевдонимами («Вл.», «В», «Владь», «Инкогнито», «Гобой»), бывали всегда быстрыми откликами на отдельные театральные явления. Они как будто исчезали вместе с текущим номером газеты. Но в своей совокупности они составляли достаточно цельную систему взглядов, которую Немирович-Данченко, став режиссером и руководителем театра, начал затем последовательно проводить в жизнь. Многие из мыслей, которые он разовьет потом, в пору зрелости, зародились в эти ранние годы. В течение всей своей критической деятельности он резко выступает против принятого в императорских театрах репертуара — одной из основных его задач в Художественном театре станет реформа репертуара. Именно в эти годы Немирович-Данченко критикует принципы оперного спектакля и затвердевшие штампы в игре оперных певцов — через много десятилетий он будет проводить оперную реформу в основанном им Музыкальном театре. В 1885 году он выступает с не менее резкой критикой спектакля «Юлий Цезарь» в исполнений {30} труппы мейнингенцев, разоблачая их «узкое толкование трагедии Шекспира», через восемнадцать лет он противопоставит спектаклю мейнингенцев свою интерпретацию «Юлия Цезаря» на сцене Художественного театра. Он приветствует постановку Станиславского «Плоды просвещения» в Обществе искусства и литературы, отчетливо увидев в этом спектакле высокою интеллектуальность, правдивость и умение проникнуть в замыслы автора, через несколько лет он обращается именно к Станиславскому с предложением организовать новый театр. Он высказывался за приближение театра к народу, соглашаясь в этом с Островским, — одной из целей основания Художественного театра была его общедоступность.

Но путь критика стал слишком узким для Немировича-Данченко. Он не мог не чувствовать, что, как бы настойчиво он ни защищал свои взгляды, они не претворялись в жизнь. Театральная жизнь текла своим привычным ритмом, и ему приходилось повторять из статьи в статью одни и те же мысли, приходя в отчаяние от консерватизма руководителей театров. Немирович-Данченко не мог мириться с происходившим на его глазах и все углублявшимся разрывом между запросами жизни и деятельностью театров, несмотря на наличие актеров огромного таланта и мастерства. Он ясно видел, что самые крупные актерские дарования заглушаются бюрократическим управлением театрами. Убедившись в малой плодотворности театрально-критической деятельности, Немирович-Данченко оставляет ее ради драматургии. Он хотел не только косвенно влиять на театр похвалой, порицанием или разбором спектаклей, но изменять его активно. Его темперамент художника был накален за годы бездействия. Позднее он многократно направлял в Дирекцию императорских театров докладные записки, в которых подробно излагал проекты необходимых, по его мнению, театральных реформ. Его взгляды на театр тесно сближались со взглядами Островского, не раз поднимавшего голос в защиту развития русского национального театра и протестовавшего против бюрократического управления театрами. Но в условиях императорских театров, как и в условиях театров частных, эти проекты были неосуществимы: в первом случае из-за полного пренебрежения руководства общественно-творческими интересами, в другом — из-за неизбежной подчиненности интересам кассовым.

Не удовлетворенный состоянием театра, враг господствующего репертуара, Немирович-Данченко в первых {31} своих пьесах, однако, сам находился во власти тематики и законов драматургии тех лет. Частые посещения театров, взращенное с детских лет детальное знание театра воспитали в нем уверенного знатока сцены. Но ему нужно было одержать некоторую победу над собой, чтобы нащупать новые сюжеты, новые образы, новый Драматургический путь. Он довольно быстро завоевал видное положение в театре. Не только автор пьес, но и их постановщик, он работал в годы 1888 – 1896 с лучшими актерами России. Ермолова и Савина, Ленский и Давыдов охотно прислушивались к замечаниям молодого драматурга, свидетельствовавшим не только о прекрасном знании техники сцены, но и о тонком и умном проникновении в психологию образа. Немирович-Данченко блестяще анализировал роль. Творчество захватывало его. Он стал не только автором, но и учителем сцены.

Немирович-Данченко уже нащупывал в своей драматургии те принципы, которые он защищал в своих статьях. В его пьесах проникали на сцену нарождающиеся социальные отношения, новый бытовой материал, новые черты психологии, интересные и неожиданные оттенки жизни. Он понимал, что реформа театра возникнет не из послушного повторения прошлого, а из чувства и знания современности, из того нового, характерного, что принес в общественную и духовную жизнь конец XIX века. Его драматургия захватывала самые различные слои русского общества. «Новое дело» касалось промышленного развития конца века, сопровождаемого прожектерством и спекуляцией. «Последняя воля» вводила в круг чиновничьего и помещичьего уклада, а «Золото» показывало богатый купеческий дом, раздираемый внутренними противоречиями. В «Цене жизни», Действие которой происходит в семье крупного промышленника, женатого на бесприданнице, Немирович-Данченко ставил вопрос о смысле жизни. Сознание неустроенности и несправедливости окружающей действительности настраивало его критически. Он неизменно выдвигал острые проблемы современной ему интеллигенции. Его повести и романы, как и пьесы, обнаруживали несомненный вкус, выработанность стиля, чувство природы, знание человека. Но его драматургия в конечном счете не удовлетворяла его самого. Его мысли отнюдь не были творчески и философски воплощены до конца. Он не находил верного решения поднятых им вопросов, оставаясь в пределах плоского, упрощенного решения острых социальных противоречий. Он все более понимал, что формы театра, {32} которыми он сам владел виртуозно, не были способны передать ясно сознаваемый им кризис жизни, и он искал новых приемов, более тонких и выразительных, более соответствующих избираемым им темам. В «Счастливце», в «Цене жизни» основными сценами, длящимися большое сценическое время, он делал объяснения центральных героев пьесы; в этих действенных диалогах раскрывалась психология действующих лиц и решалась их судьба. В «Новом деле» он совсем отказывался от любовной интриги. В «Цене жизни» он начинал пьесу с самоубийства молодого инженера, которое и служило сюжетной завязкой драмы.

Но он не мог преодолеть влияния буржуазной драмы конца века, зачастую подчиняясь той самой мастерской, эффектной сценичности, против которой он теоретически восставал и всю ограниченность которой он ясно сознавал. Наряду с лепкой интересных и сильных характеров, полных жизненной силы, он слишком часто поддавался соблазну создания выигрышных ролей. То, о чем Немирович-Данченко только мечтал, сильнее и лучше его делал Чехов. Немирович-Данченко отнюдь не самообольщался, прекрасно сознавая как разность таланта, так и разность глубины подхода к жизни; более того, его отказ от Грибоедовской премии, присужденной ему за «Цену жизни» (ибо, по его мнению, заслуживала премии чеховская «Чайка»), был открытым и честным признанием значения чеховской драматургии. Он был прав в своей оценке. Драматургия Немировича-Данченко не могла выдержать испытания временем. Ее автор не выходил за пределы критики, не колеблющей основ буржуазного общества. Его пьесы были лишены точного сознания, что «так больше жить нельзя», которым были до краев полны пьесы Чехова, — того протестующего призыва к действию, который так явно вылился в драматургии Горького.

«Чайка» воплощала новую драматургию, о которой Немирович-Данченко мечтал, предвестником которой он в какой-то мере являлся и которая раскрыла стремления и переживания демократической интеллигенции. Его пьесы были подлинно литературны, но их сценичность не рвала резко и категорически с привычными штампами, как рвал Чехов, и не вскрывала жизни так глубоко, как вскрывал Чехов. Драматургия Немировича-Данченко оставалась во многом компромиссной. А компромиссы в принципиальном существе искусства Немирович-Данченко категорически отвергал. И хотя Немирович-Данченко касался важнейшего {33} элемента театра — драматургии, какие бы частичные новшества он в нее ни вносил, самый уже костенеющий организм театра оставался в первоначальном своем существе нетронутым.

Может быть, и в драматургии Немирович-Данченко больше всего дорожил непосредственной возможностью режиссуры, которой он, по праву автора, занимался при постановках своих пьес в Малом и Александринском театрах. Но эта режиссура опять-таки была по необходимости компромиссной. Как его «гастрольная» режиссура, ограниченная рамками собственных пьес, так и сами пьесы частично влияли на театр, но отнюдь не изменяли его. А чем плотнее сближался с театром Немирович-Данченко, тем яснее он подмечал жившие в нем противоречия. Он искренне ценил основы реализма Малого театра, но не менее искренне страдал, когда видел, в какие узкие рамки ставятся выдающиеся актеры театра, как все более мучительным становится для них бюрократический гнет управления театром. Законченное блестящее актерское искусство Малого театра и весь строй его жизни к концу века все более и более отдалялись от переживаний и мыслей, которыми питалась демократическая революционизировавшаяся интеллигенция тех лет. И для многих из деятелей Малого театра — в первую очередь для Ермоловой и Ленского — это постепенное отдаление от запросов жизни становилось предметом мучительных раздумий, страданий и неудовлетворенности. Немирович-Данченко не мог не разделять этих волнений, но, может быть, видел эти противоречия, сказавшиеся на всей театральной жизни, еще сильнее и острее. Практическая работа с театром заставили его мечтать не только о новой драматургии, но и о новом актере, который был бы способен выразить волновавшие демократическую интеллигенцию идеи и новые, созданные жизнью типы и характеры.

Он начинает заниматься педагогической деятельностью: с 1891 года он стал преподавателем музыкально-драматического отделения Филармонического училища. Преодолевая первоначальный скептицизм учащихся, критик и драматург сделался воспитателем молодых актеров. Метод его преподавания был нов. Немирович-Данченко проводил его со всей свойственной ему страстностью и последовательностью. Обучая молодежь актерской технике, он исходил из стиля автора, из психологии образа и индивидуальных особенностей учащихся. Отбрасывая условнотеатральный подход к роли, когда актер ищет в ней прежде всего возможность {34} выигрышно показать свои данные, он старался в каждой роли найти ее живое, неповторимо индивидуальное зерно, вскрыть перед учащимися сложный мир страстей и переживаний. Он всесторонне воспитывал своих учеников. Он учил их видеть драматизм в окружающей жизни. Он прививал им любовь к литературе, умение в нее вчитываться, различать стилевые особенности драматурга. На его глазах вырастал новый тип актера, увлеченного драматургией Чехова и разбирающегося в тончайших психологических оттенках. Он боялся расстаться с воспитанной им молодежью, желая ее уберечь от тлетворного влияния провинциального театра, в который она неизбежно попала бы после окончания школы. Он понял, что мечта художника и воля организатора должны были слиться в создании своего театра. Он убедился, что смелая и верная идея, отличная актерская игра, хороший драматургический материал, оторванные друг от друга, не обеспечат нового театра, что только органическое соединение всех по-новому понятых элементов театра всецело ответит его цели — создать подлинно современный театр, освещающий жизнь протестом, который он чувствовал в лучших людях эпохи.

Так, совместно с К. С. Станиславским был задуман и создан Художественный театр — и сюда теперь направилась воля зрелого художника.

Художественный театр был его мечтой, более того — он был его жизненной миссией, его призванием. Только здесь, в кругу Станиславского, Чехова, Горького, в кругу передовых художников и писателей, впервые наступила реальная возможность отдать все свои дарования и все свое умение. И он до конца отдал себя Художественному театру, вызванному к жизни волею демократической интеллигенции.

Но с момента реализации своей первой, еще робкой мечты — создания совместно со Станиславским Московского Художественного театра — Немирович-Данченко с головой уходит в театральную практику, редко выступая на страницах печати, преимущественно лишь в тех случаях, когда нуждались в объяснении или точных формулировках поиски и творческая линия руководимого им и Станиславским театра.

И лишь к концу жизни в нем вновь возникла горячая потребность формулировать свои взгляды, подвести теоретический итог своему огромному, разностороннему творческому опыту,

## **{****35}** \* \* \*

Основная, все более развивавшаяся черта дарования Вл. И. Немировича-Данченко — умение охватить театр в целом. Нет ни одной, начиная от самой существенной и кончая самой незначительной, детали в театральной жизни, которой бы не касался Немирович-Данченко. Ему принадлежит известный афоризм «театр начинается с вешалки». Когда приблизилась к осуществлению дорогая ему мечта о своем театре, он устранял даже самые незначительные мелочи, способные помешать ее достижению или испортить с трудом воздвигаемое им здание. Он не оставил ни одной трещины, сквозь которую могло проникнуть влияние дурных сторон старого театра.

Отличный знаток театрального быта, он хорошо изучил психологию актеров буржуазного театра, необеспеченных, находившихся во власти антрепренеров: их легкую актерскую возбудимость, печальную склонность поддаваться влиянию любой ситуации. Охваченные горячностью данной минуты, актеры зачастую закрывали глаза на будущее. Неполученная роль, материальные недостатки, успехи соседнего театра порой волновали их сильнее, чем казавшиеся отдаленными художественные задачи.

Сам Немирович-Данченко всегда смотрел в будущее и судил о «сегодня» с точки зрения развития театра в целом. Ему, как и Станиславскому, было важно создать условия, при которых актеры — сердце театра — все время находились бы в нужной для искусства атмосфере, и он, по мере возможности, уберегал их от закулисных интриг. Станиславский и Немирович-Данченко боролись с преувеличенным актерским самолюбием, они сами являли пример полной отдачи себя идейно-творческим задачам театра.

Первые свои постановки он делал вместе со Станиславским, и их взаимовлияние дало результаты одинаково благодетельные для обоих.

Художественный театр стал всепоглощающей страстью Немировича-Данченко, выражением его упорной воли. Он знал, что именно здесь он полностью и до конца выразит себя.

Оттого он постоянно отвергал так часто получаемые предложения о переходе в другой театр. Прежние испытанные им успехи его больше не удовлетворяли. И хотя он болезненно переживал внутритеатральные разногласия и беспокойства в жизни Художественного театра, он в самые тяжелые минуты не покидал театр и еще сильнее {36} и напряженнее входил в гущу его жизни, не только ставя спектакли, но разрабатывая репертуар, усовершенствуя постановочно-сценическую технику, создавая стройную административно-организационную систему. Охватывая театр в целом, он считал, что все в театре — и директор, и администратор, и бухгалтер, и капельдинер, и декоратор, — все существуют только для того, что совершается на сцене, для того торжественного и прекрасного события, каким является спектакль. Блестящий организатор и руководитель, он порою отходил сам в тень как художник ради сохранения театра.

Немирович-Данченко и Станиславский были крепко спаяны со всем коллективом театра. Немирович-Данченко носил в себе черты подлинного организатора — он не только видел более зорко, он многое предвидел и потому шел всегда впереди коллектива, никогда не отрываясь от него и тяжело переживая моменты закостенения и рутины, зарождавшиеся в руководимых им театрах. Он знал, что единомыслие руководителей с коллективом и непрестанная забота о каждом из сотрудников театра обеспечивают театру победу и торжество общественно-художественной линии. С ее определения он и начинал. Для него не существовало театра вне связи с общественной жизнью. Руководитель репертуара, он придавал ему определяющее значение. Не было в стране театра с более требовательным отношением к репертуару, чем Художественный. Считая репертуар одной из основ театра, Немирович-Данченко неустанно искал все новых и новых авторов, близких задачам театра. Слишком хорошо известна его роль в выдвижении драматургии Чехова и Горького в ранние годы МХТ. Каждое появление их новых пьес имело глубокое общественное значение. Через пьесы Чехова говорила демократическая Россия. В пьесах Горького явно звучал протест против существующего строя и призыв к революционному действию. Пьесы Горького ворвались в театр, как свежий ветер; они прокладывали Московскому Художественному театру уже в те годы путь к будущему, и хотя восприятие их театром было ограниченным в силу исторических условий, тем не менее уже тогда драматургия Горького производила разящее впечатление своей политической насыщенностью, силой критического обличения, страстной верой в победу революции. В период реакции Немирович-Данченко пытался защитить театр от проникновения в него развлекательно-бульварной драматурги XX века. Ни Арцыбашев, приносивший своей «Ревностью» {37} сборы всем театрам, ни кумир буржуазного зрителя, автор пошлейших пьес Рышков не попали на сцену МХТ. Художественный театр в это время шел по пути поисков сложных психологических образов.

Характерно, что репертуар МХТ в части современной драматургии в годы общественной реакции был абсолютно лишен оптимистических черт. В письме к писательнице Л. Я. Гуревич Немирович-Данченко открыто заявлял о своем страстном желании бросить вызов сытому и довольному зрительному залу. Он становился тогда в оппозицию к буржуазно настроенному зрителю. Он включил в репертуар МХТ «Анатэму» Л. Андреева не из-за ее надуманной аллегорической формы и не из-за дешевого, увлекавшего автора пьесы «богоборчества» (оно не интересовало Немировича-Данченко); в противовес автору он хотел посвятить спектакль Художественного театра страданиям народа, «воплю мировой нищеты», о котором молчало в годы реакции подавленное театральное искусство.

Справедливо полагая, что без современной драматургии театр мертв, Немирович-Данченко в поисках реалистических пьес, посвященных моральным и социальным противоречиям современного буржуазного общества, давал, однако, на сцене МХТ право голоса писателям, не столько мрачно оценивавшим буржуазную действительность, как казалось Немировичу-Данченко, сколько проповедовавшим безверие вообще. Получившие доступ на сцену МХТ «Miserere» Юшкевича, «Мысль» и «Екатерина Ивановна» Л. Андреева были полны беспросветного пессимизма, сосредоточивая внимание на узкопсихологических, патологических переживаниях, а пьеса Мережковского только по недоразумению носила оптимистическое заглавие «Будет радость»; ее автор видел единственный выход в религиозно-философской проповеди. Немирович-Данченко сам с тоской пришел к сознанию, что выбранные им пьесы ни в какой мере не означают подлинного пути театра. В одном из своих последних писем Л. Андрееву, драматургу, пьесы которого так часто шли в МХТ, он со всей прямотой ставил вопрос о различии путей Художественного театра и пути Андреева, о том, что Андрееву необходимо многое внутренне пересмотреть и преодолеть в своих философских и эстетических позициях, если он действительно хочет приблизиться к Художественному театру.

В годы реакции Немирович-Данченко искал для Художественного театра подлинного спасения в русской классике, как бы нащупывая в истоках прошлого опору для {38} будущего. Он противопоставлял величие русской классической литературы временному торжеству упадочной литературы. Враждебный спекулятивному подходу к искусству, он предпочитал скорее отказываться от новых постановок и уходить в лабораторные поиски, чем сдавать позиции. Он всегда с горечью вспоминал позорный для МХТ успех «Осенних скрипок» — пьесы, легковесность которой он понимал. Такой успех не тешил его. Он смотрел на русскую жизнь времени реакции тревожным и пытливым взглядом. Русская жизнь была предметом его драматургии. Ее противоречия были темой его беллетристики. И Художественный театр — театр, игравший Шекспира, Мольера и Гольдони, Ибсена и Гауптмана, — был для него в первую очередь русским театром, хранившим великое идейно-творческое наследие русской литературы, — театром Пушкина и Гоголя, Чехова и Горького, Грибоедова и Островского, Тургенева, Льва Толстого и Салтыкова-Щедрина.

В значительной мере определяя репертуарную линию МХТ, Вл. И. Немирович-Данченко определял и философское понимание выбранных им пьес. Сам драматург, он возражал против недооценки идеи и стиля произведения и никогда не соглашался с подменой авторского замысла режиссерской диктатурой. Он стоял за дружеский союз автора и режиссера, так как, с его точки зрения, все деятели театра, включая драматурга, должны совместными творческими усилиями раскрывать передовые идеи эпохи и во всей силе показывать правду жизни. В своей режиссерской работе он прежде всего увлекал коллектив театра проникновенным идейно-психологическим толкованием произведения. Он восставал против примитивного и предвзятого прочтения пьесы, требуя от актеров живого, современного ощущения не только современных пьес, но и классики, требуя, чтобы пьесы прочитывались коллективом как бы заново. Борясь с актерскими штампами, мечтая о живом человеке на сцене, он не только распахивал перед актерами и режиссерами двери в реальную действительность и в сложную, многогранную психологию образа, не только обнажал яркие столкновения мыслей и чувств, но конкретно, образно вскрывал философию пьесы и с дерзостью новатора переводил ее на сценический язык.

Верно им воспринятая и глубоко раскрытая идея пьесы, чувство стиля автора определяли и новую форму спектакля и в конечном итоге вели к свежему и смелому сценическому решению.

## **{****39}** \* \* \*

Увидав в Станиславском гениального режиссера и родственного по устремлениям художника и всецело поверив в него, Немирович-Данченко объединился с ним во имя общей борьбы за реформу театра в целом. И многообразная правда жизни, покинувшая было подмостки театра, вновь зацвела на сцене МХТ, воплощенная в декорациях, не похожих на привычные театральные павильоны, в неожиданных мизансценах, в тоскливом звучании сверчка («Дядя Ваня»), в звуках виолончели и рояля («Иванов»), в небывалой достоверности и поэтичности актерского исполнения.

Как художник, заинтересованный в наиболее полном осуществлении идеи нового театра, как организатор и официальный директор его, Немирович-Данченко заботился о каждом отдельном участке сложного театрального организма. Строгий в вопросах репертуара, он был не менее строг в отношении всех компонентов спектакля. Делом его чести было образцовое ведение постановочной части театра. Ни один из технических работников сцены не обманул бы его отговоркой о невыполнимости той или иной задачи, ибо они хорошо знали, насколько их руководитель владеет законами света, антракта и перемен, ослабленного и повышенного внимания зрителя; и когда постановочная часть в затруднении останавливалась перед решением декорации или света, Немирович-Данченко последовательно опровергал их сомнения и подсказывал нужное решение. Никакие льстивые или мнимо авторитетные уговоры при его точном знании сцены не могли заставить его пойти на уступки в его художественном замысле. Он сотни раз повторял найденное на одной репетиции, закрепляя достигнутое и требуя отделанности и точности в каждом куске.

Столь частое в старом театре пренебрежение к внешней стороне спектакля, недостойную неряшливость декораций, безразличие к освещению Немирович-Данченко изгонял из театра с негодованием и презрением. Уступки в этой области были бы, на его взгляд, так же опасны для самых дорогих особенностей и свойств искусства МХТ, как и уступки в области репертуарно-общественной или художественно-актерской.

И здесь Станиславский вновь и неизменно находил в Немировиче-Данченко поддержку своим самым стремительным и неожиданным поискам.

{40} Так же требовательно Немирович-Данченко руководил административной стороной, которая должна была не только обеспечивать бесперебойную нормальную деятельность, но и выражать вовне лицо театра. Он заботился и о самых сложных вещах — о финансировании и планировании театра — и о тех мелочах, которые создают благоприятную для спектакля атмосферу, окутывающую зрителя уже при входе в помещение театра.

Отсюда появились, по совету Владимира Ивановича, и лишенная рекламы афиша, и скромная программа, и такая же скромная форма капельдинера, и дисциплина, и чистота, и отмена выходов на вызовы, и запрещение антрактовой музыки, и организация зрителя, и выпуск абонементов — все те характерные для МХТ особенности, за которыми ежедневно следил в первые годы Немирович-Данченко, освобождая от таких забот Станиславского, загруженного напряженной актерской и режиссерской работой.

И очень часто Немирович-Данченко, принужденный охватить все стороны жизни театра как его директор, подавлял в себе жажду непосредственной художественной деятельности. Только тогда, когда организационная сторона дела встала на твердые рельсы и театру в его юные годы перестала угрожать опасность распада, только тогда Немирович-Данченко шире отдался своей непосредственной цели. Но охват театра в целом остался для него навсегда важным. Этот охват был не только администрированием — он был творчеством. Подчиняя все стороны театра единой, всеобъемлющей идее, он не только следил за тем, чтобы каждое из звеньев этого тонкого и сложного механизма не ржавело и не загрязнялось, но и непрерывно улучшал и обновлял весь механизм театра. Сам чуждый застоя, он ненавидел его в людях и преследовал его в своих учениках и последователях, когда они обращали в сухую догму его слова и поверхностно принимали любой этап его творчества за окончательный.

Он часто повторял высказанную Ибсеном мысль, что художественное направление или художественный организм живут восемнадцать-двадцать лет, чтобы в дальнейшем уступить место другим. Немирович-Данченко опасался, что этому закону подвергнется и театр, созданный Станиславским и им, что застой и мертвое спокойствие, повторение самих себя, новые собственные штампы придут на смену беспокойной молодости и творчеству. И он следил за тем, чтобы этого не случилось, Он неизменно выдвигал {41} новые проблемы — то проблему воспитания актерской молодежи, то улучшение организационно-бытовой стороны театра, то новые формы управления театром. Он с верой смотрел на неустанные поиски Станиславского. Он первый в театре поддержал его систему, и Станиславский в свою очередь отвечал ему поддержкой, когда часть труппы встречала скептицизмом творческие поиски Немировича-Данченко.

Немирович-Данченко был подлинным руководителем театра, мудрым тактиком; он умел идти на жертвы во имя целого, неустанно заботясь о будущем театра, о полноте и силе художественных замыслов.

Но все же ему не удавалось проводить в жизнь во всей целостности свои взгляды на театр, пока не пришла Октябрьская революция, захватившая его, как и всех передовых художников. Она обновила и углубила его взгляды. Она дала простор его самым широким замыслам. Она помогла по-новому оценить себя как художника, прошедшего уже долгий, многолетний путь. Она поставила театр в наиболее благоприятные материально-организационные условия. А главное — она открыла перед Немировичем-Данченко и Станиславским просторы подлинно народного театра, о котором они мечтали в конце прошлого века.

## \* \* \*

Немирович-Данченко неизменно твердо и уверенно подчеркивал спасительное для театра значение Октябрьской революции, которая вывела МХТ из охватившего его кризиса и четко определила его репертуарную линию. Он писал: «Революция принесла в театр идейное и творческое беспокойство, она заставила переоценить старые навыки, она не позволяет отсиживаться на тихих местах. На своем личном творчестве я испытал это с особой силой. За эти годы я пережил огромный сдвиг. Впервые во всю свою жизнь я почувствовал полную свободу в осуществлении своих замыслов. Я увидел, что я больше не должен опасаться диктовавшейся нам сомнительной театральной теплоты, что я обязан и могу идти к спектаклям строгим, острым, беспокойным. Революция освободила творчество, она расширила его идейное содержание, она глубоко политически осмыслила дело театра, она поставила смелые, огромные общественные и тесно с ними связанные художественные задачи, она связала художников со всей жизнью социалистической страны».

{42} В беседе с одним Журналистом он сказал: «В своей повседневной производственной работе наш театр должен главным образом опираться на *современную пьесу*. Это не значит, конечно, что из репертуара театра может исчезнуть наследие классической драматургии. Но базой, фундаментом, на котором возникает тесная связь театра со зрителем, будет, разумеется, современная пьеса.

Перед советским драматургом и театром встают чрезвычайно сложные задачи. Нашему драматургу приходится отражать *жизнь в процессе ее коренной ломки*. На его глазах складываются новые человеческие и производственные отношения. Происходит переоценка ценностей в вопросах этики, морали. Все это еще не отстоялось. Все это находится в бурном процессе оформления».

Он широко помогал молодым авторам, отражавшим в своих произведениях советскую действительность. Он понял, что Художественный театр должен стать не только театром русской классики, но и театром молодой растущей советской драматургии — театром Л. Леонова, Вс. Иванова, А. Афиногенова, А. Корнейчука, Н. Погодина, которые и принесли в театр вместе со своими пьесами подлинное знание жизни, новые, созданные революцией характеры и горячий оптимизм борцов за новую жизнь.

Он принадлежал до Октябрьской революции к той категории либеральной русской интеллигенции, которая искала и не находила выхода из окружающих ее общественных противоречий. Выход принесла ему революция. И главнейший расцвет его творческой деятельности падает именно на время Советской власти, когда, с поразительной силой уясняя для себя коренную необходимость искусства МХТ для народа и неразрывную связь МХТ с народом, он не только осуществляет все свои крупнейшие постановки, производит реформу музыкального спектакля, но и находит полное разрешение мучивших его творческих вопросов и проблем.

В списке режиссерских созданий Немировича-Данченко — Чехов и Шекспир, Пушкин и Гоголь, Островский и Лев Толстой, Грибоедов и Щедрин, Горький и Тренев, Вс. Иванов и Леонов, Верди и Шостакович, Бизе и Оффенбах, Хренников и Дзержинский.

«Театром автора», в противоположность «театру актера» и «театру режиссера», считал в последнее время Немирович-Данченко Художественный театр. Внимание к автору жило в нем всегда. Проблема того, *что* показывается на сцене, была для него одной из самых существенных. {43} За текстом автора всегда рисовалась безостановочно развивающаяся жизнь. И он звал за собой актеров до конца познать жизнь, освещенную миросозерцанием автора. Он до такой степени вживался в стиль автора, что, не перечитывая пьесу, легко указывал текстовые изменения и сокращения, произведенные режиссурой.

Принимая от режиссера пьесу и репетируя ее, он непременно останавливался на сценах, в которых режиссер в силу тех или иных соображений (хотя бы во избежание длиннот) изменял автора. Эти искажения часто приводили Немировича-Данченко в недоумение. В большинстве случаев он восстанавливал авторский текст и вместе с режиссером и актерами добирался до идеи пьесы, раскрывая ее сценическими средствами, а не приспосабливая автора под театр или под актера. Уже самый язык произведений вводил его в круг авторских идей и авторского стиля.

При возобновлении «Трех сестер» он настойчиво следил за верностью поэтическому словарю Чехова. Естественно-бытовой говорок в произношении чеховских слов разрушал, на его взгляд, тонкую ткань чеховского языка. Соединение простоты с тем, что он применительно к чеховскому письму называл «стихотворением в прозе», в значительной степени определяло и общий музыкальный режиссерский рисунок постановки. Когда ради верного и тачного понимания авторской мысли он подробно анализировал не только ритм речи, но и пунктуацию автора, его внимание к тексту автора подчас казалось излишней скрупулезностью, но оно постоянно оправдывалось последующими результатами.

Он болезненно относился к засоренности текста, к «отсебятинам», ко всем тем «а», «де», «ну», «и», которыми актер во имя мнимой простоты и легкости уснащал свою речь, удивляясь придирчивости Немировича-Данченко к такого рода «мелочам». Но категорическая требовательность Немировича-Данченко обозначала его полнейшее нежелание мириться с опрощением и снижением текста. Он хотел точности в выражении авторской мысли и отвергал всяческую в этом отношении приблизительность.

Враждуя с ложной театральностью, он в равной мере не любил натурализма. Ритм речи был для него ритмом пьесы, ритмом автора, он был для него поэзией. Ритм был тесно связан с содержанием. Тем не менее Немирович-Данченко понимал существующую сложность взаимоотношений автора и театра и проводил строгую и ясную грань между правами автора и режиссера. Так, например, ремарки {44} автора были для него далеко не безразличны. Но он отнюдь не намеревался следовать им слепо. Он совсем не обеднял своей режиссерской фантазии ради арифметической точности. Верность авторской идее, авторскому слову были долгом театра, и театр не имел права вторгаться во владения автора. Однако послушное следование ремарке нарушало бы права режиссера. Ремарки служили чрезвычайно важным ключом к замыслам автора, они звали понять, что за ними скрывается, чем они продиктованы, и режиссер, вскрыв их *смысл*, должен найти им соответствующее сценическое красноречивое выражение. Вдумываясь в общий ход и композицию пьесы, поняв ее стиль, Немирович-Данченко строил спектакль своими режиссерскими приемами, которые автор порой мог и не предвидеть. По его мнению, классическая драматургия неизбежно обусловлена сценическими условиями той или иной эпохи, что дает режиссеру право, более того, налагает на него обязанность опираться на лучшее и передовое в классике, а не следовать слепо и безоговорочно театральным приемам, продиктованным определенным сценическим вкусом или техническими условиями сцены определенной эпохи. Поэтому режиссер вправе не соглашаться со всевозможными мертвыми театральными «стилизациями» и обязан отличать, скажем, Грибоедова-драматурга — мыслителя-поэта, с его живым чувством театра, от Грибоедова, подчиненного театральным условиям его века. Немирович-Данченко воплощал на сцене великого Грибоедова, мыслителя и поэта, опередившего свой век, но не считал для себя обязательным ряд принятых в эпоху Грибоедова и связывающих самого драматурга театральных приемов (например, единство места действия в первых трех актах «Горя от ума»).

Немирович-Данченко не принимал хотя бы самой изобретательной фантазии режиссера, если она не вытекала из существа произведения и из правды жизни, ибо идейный и художественный смысл произведения он и хотел творчески воплотить на сцене. Его не обольщал шумный и преходящий успех, завоеванный театром на основе легковесной пьесы. При определении зерна пьесы он порой даже приписывал произведению не присущую ему глубину. Станиславский восхищался его даром пересказа пьес, но зачастую жаловался, что Немирович-Данченко своим пересказом как бы вводил слушателя в обман. Однако практически режиссерский подход Немировича-Данченко к слабой пьесе отнюдь не всегда скрашивал ее недостатки: {45} иногда глубина его режиссерского анализа особенно зримо выявляла слабость пьесы, ее недостаточную внутреннюю мотивированность и конкретно обнаруживала психологические пустоты произведения — оно как бы распадалось на глазах у зрителя, ибо Немирович-Данченко никогда не вуалировал пустоту острыми режиссерскими ухищрениями; как бы он ни пытался замазать роковые трещины пьесы, он не мог изменить художественной истине, и пьеса не выдерживала такой тяжкой и требовательной творческой, идейной и психологической проверки. Там, где другой режиссер попытался бы заслонить недостатки пьесы внешне эффектным приемом или сознательно беззаботно прошел бы мимо них, ясно понимая их непоправимость, Немирович-Данченко стремился добиться большой и подчас неосуществимой глубины, которую он первоначально — надо признаться, ошибочно, — приписывал выбранной им для постановки пьесе: так было с «Екатериной Ивановной» и «Мыслью» Андреева, «Miserere» Юшкевича и другими.

Зерно пьесы, ее идейное содержание, судьба человека были для него наиболее существенны. Он не очень любил «шутки» театра, хотя ежегодно посещал цирк и восторгался остроумием клоунов. Он охотно отказывался от затейливой режиссерской выдумки, когда она даже в легкой степени противоречила найденному им зерну пьесы. Он крепко держался за свое право философски-психологического освещения пьесы. Общая идея произведения предопределяла решение декораций, света и красок. Считая мысль и поэтический стиль автора отправной точкой для режиссерского решения вещи, он, рано отбросив натурализм и опираясь на реалистический метод, находил самые разнообразные сценические приемы. Но, раз избрав их, он уже не допускал никакого эклектизма и никаких нарушений выбранной формы.

И действительно, в решении формы спектакля он был очень изобретателен, а в ее проведении чрезвычайно категоричен и последователен. Ему помогало виртуозное владение синтезом сценических средств. Никакие формальные новшества — при их непременной внутренней оправданности — не отпугивали его. Одна из его любимых формул: «На сцене нет ничего чересчур, если это верно». Выбранную форму спектакля, верно выражающую идею пьесы и стиль автора, он смело доводил до логического завершения, становясь особенно и придирчиво требовательным к каждой мелочи постановки. Он со всей силой жестокой {46} и беспощадной правды раскрыл классовый конфликт «Врагов» (1935), путь становления революционной сознательности масс в «Любови Яровой» (1937), рядом точнейших социально-психологических характеристик открыто выявляя в обоих спектаклях свое партийное отношение к резко им нарисованным противоположным классовым лагерям.

Не менее характерно и различие режиссерского решения обеих пьес. Немировичу-Данченко было важно вскрыть различие исторических эпох — подготавливаемую революцию во «Врагах» и широкий размах революционной борьбы в «Любови Яровой». «Враги» были окутаны атмосферой наступающей грозы; декорации В. В. Дмитриева великолепно передавали атмосферу жизни фабрикантов, пытающихся скрыться от справедливой ненависти рабочих за высокой стеной в своем доме стиля модерн, столь характерного для начала века; мощный финал спектакля, в котором бессильной злобе полицейских противостояла сплоченная масса рабочих, говорил о неизбежной победе революции и был выражен в скупых, сжатых и сосредоточенных чертах соответственно режиссерскому построению спектакля. «Любовь Яровая» была понята как широкое революционное полотно, требующее ярких мазков. «Вся пьеса в современной постановке мыслится нами как огромное художественное, историческое и бытовое полотно». В этом размашистом, переливающемся богатством красок спектакле Немирович-Данченко развернул целую галерею образов, из которых каждый был нарисован полнокровно и броско, вне полутонов и недоговоренностей. Если «Врагов» можно сравнить с искусством графики, то «Любовь Яровая» была как бы написана маслом. Но при всем их стилистическом различии обе постановки давали «полный глубинный синтез политической идеи с великолепным художественным изображением».

Воплощая на сцене два огромных по значительности романа Л. Толстого, Немирович-Данченко последовательно и исчерпывающе шел за гениальным определением, которое дал Толстому Ленин. Верный своей идейной и художественной требовательности, мастер нашел для вскрытия идейного смысла обоих романов наиболее близкую каждому из них сценическую форму. Резко и сильно разоблачая царскую Россию в «Воскресении» (1930), рисуя острейшие противоречия русского самодержавного строя, он решал спектакль в форме своеобразного сценического эпоса, крупными и категорическими кусками. Хотя каждая часть {47} спектакля делилась на многочисленные эпизоды, она тем не менее очерчивала определенный социальный круг: «суд», «тюрьма», «деревня», «Петербург», «этап». Введенное им «лицо от автора» непосредственно вмешивалось в действие, комментировало происходящие на сцене события и обращалось к зрителю. Оно вскрывало подтекст пьесы и передавало мысли Толстого-обличителя. Действие романа лилось широко, охватывая все большие пласты русской жизни. Устремленные ввысь декорации написаны на широком дыхании, с влюбленностью в природу; не теряя остроты толстовского обличения, лучезарный, выстраданный оптимизм и вера в жизнь пронизывали весь спектакль.

В «Анне Карениной» (1937) Немирович-Данченко противопоставил «скованной в гранитные стены морали блестящего императорского Петербурга» «сильную страсть» искренней и честной женщины, которая, «ощутив радость чистой правды, уже не может помириться с лицемерием и ложью».

Таков был и весь спектакль, от начала до конца построенный на контрасте «живой, прекрасной правды» с торжественным великолепием аристократической жизни. Если в «Воскресении» сцена была широко раскрыта, то в «Анне Карениной» тяжелый роскошный синий бархат, на фоне которого развивалось действие, как бы концентрировал внимание на страданиях Анны; сцена была как бы сужена богатыми и холодными занавесами, и лишь немногими точными деталями обозначалось место действия, переносилось из кабинета Каренина на трибуну скачек или в парадную ложу оперного театра. Так Немирович-Данченко находил самое главное, самое характерное для выбранной пьесы, находил новые приемы для свежей и острой передачи волновавшей его мысли. Постановочное решение диктовалось для него не удобством выигрышных мизансцен: он пронизывал внутренней философской идеей пьесы все, начиная от актерского исполнения и кончая освещением и другими деталями постановки.

Ему было существенно важно найти плавное движение темно-синего занавеса в «Анне Карениной», создающее впечатление перелистываемой книги, или место чтеца в «Воскресении», который то спускался в зал, то наблюдал на краю сцены за действием, то совсем скрывался с глаз зрителя, то вновь появлялся у суфлерской будки, перед ослепительно белым занавесом. Каждая театральная деталь, играя на тему спектакля, была для него драгоценна. {48} Художник и осветитель были его вернейшими помощниками, воодушевленными его замыслом не менее, чем режиссер и актер. Чрезвычайно строгий к макету, он внимательно считался в вопросах костюма с интересами актера, предоставляя порою художнику и актеру договариваться между собою, под контролем режиссера.

Немирович-Данченко принадлежал к числу режиссеров-новаторов и полемистов. Его поиски неустанно влекли его к изобретению сценической формы, наиболее полно и остро выражающей произведение. Он всегда был увлечен произведением в целом. Проникнув в его смысл, наслаждаясь его красотами, угадав и поняв новизну произведения, Немирович-Данченко полемизировал как с трафаретным к нему подходом, так и с нарочитым модничаньем.

Продолжая строго и последовательно развивать линию реалистического искусства, он внимательно следил за театральной жизнью и всегда оставался на строгих принципиальных позициях. Он никогда не закрывал глаза на успехи своих товарищей по сцене и радовался каждой творческой удаче.

Защищая свое искусство, он всегда творчески спорил с противоположными театральными течениями, отдавая должную дань их отдельным успехам в различных областях театра (хотя бы они касались чисто технических вещей).

Порою он встречал скептицизм внутри театра. Его путь был далеко не легок, он хорошо на своем опыте узнал, с каким сопротивлением утверждается в театре все новое и как трудно ломать укоренившиеся привычки. Далеко не сразу приняли в МХАТ резкое вмешательство «лица от автора» в действие «Воскресения». В таких случаях Немирович-Данченко не давал сбить себя с выбранных позиций, упорно проводил в жизнь свои замыслы, убеждал, спорил, защищал. Его возмущали театральное каботинство и испуг перед смелостью задач.

В письме к О. С. Бокшанской он писал, что коллектив «может думать (да и думает!!!), что он все при этом необходимое постиг; что он крепок на этом пути; что он по всем постановкам проявляет именно эту устремленность к соединению поэтической простоты с жизненной и социальной правдой. И, добиваясь мастерства в “правденке”, будем все так же пренебрегать и стилем автора, и напряжением фантазии для создания образа, и даже просто необходимостью думать об образе и — тем менее — об укрупнении и обобщенности его. И т. д. и т. д., что так игнорируется {49} нашими преподавателями и куцо воспринятой “системой”. До какой степени единичны, не глубоки и особенно не освоены мои принципы в самом коллективе, легко увидеть из того, что при каждой новой постановке актеры выслушивают от меня эти принципы как нечто новое».

Когда его замыслы не достигали полного успеха, он не пугался временных неудач, а шел дальше, вновь и вновь развивая намеченную мысль. И спектакли, имевшие средний успех, оказывались внутренней подготовкой к важнейшим этапам истории театра. За не вполне удавшимся «Егором Булычовым» последовали блестящие «Враги», за противоречивыми «Грозой», «Половчанскими садами» и «Горем от ума» — поэтические «Три сестры». В причине этих, хотя бы и частичных, неуспехов он всегда ясно разбирался. Они возникали в силу различных причин: порою из-за недоучета особенностей авторского стиля, как в «Половчанских садах», порою из-за принципиальных ошибок в толковании самой пьесы (при постановке «Грозы» Немирович-Данченко отошел от добролюбовского понимания трагедии Островского), порою из-за неожиданно допускаемых компромиссов, в частности из-за неудачного распределения ролей («Горе от ума»). Эти редкие неудачи были обусловлены трудностью и важностью не поддававшихся решению задач. Он повторял в этих случаях: «Новое убедительно только тогда, когда оно доведено до совершенства». Он не падал духом, не отказывался от нового, он доводил новое до желанного совершенства в последующих работах.

Искусство Немировича-Данченко было отмечено чертами суровости и строгости, его режиссерский облик — сосредоточенной силой и насыщенной сжатостью. Он всегда выбирал, в зависимости от идеи пьесы, самые красноречивые и необходимые детали, безжалостно очищая спектакль от ненужных и лишних. Он отвергал понимание Художественного театра как послушного фотографа, борясь одновременно против мертвого эстетизма. Он любил на сцене простоту, но не любил простоватости. Он принимал глубокую правду и преследовал формальную надуманность или убогую «правденку».

Жизнь была для Немировича-Данченко бесконечным и неисчерпаемым источником творчества. Автор доносил ее До театра через свои пьесы. Театр передавал ее своими особенными и тонкими средствами, познав жизнь и поняв идею автора. Так возникали его спектакли, безупречные {50} по вкусу, глубокие по содержанию, разнообразные и законченные по форме.

Врагами большого реалистического искусства были, по его выражению, «рационализм» и «сентиментализм». К их разоблачению он возвращался особенно часто. Ложная, дешевая поучительность и слащаво-умильная лакировка действительности являлись для него искажением искусства: большие чувства подменялись легкими, не затрагивающими существа человека чувствованьицами, а большие идеи современности становились в этих случаях цитатами, не имеющими отношения к образу человека и лишенными какой бы то ни было силы внутренней убежденности. Когда эта опасность заражала театр, он гневно против нее восставал, сознавая ее неумолимый вред для истинного актерского творчества.

Эти его мысли о вредоносности «рационализма» и «сентиментализма» получают сейчас особое значение. Мертвенно холодное решение образа современного человека только как «рупора идей» не менее вредно, чем умилительно нарочитое восторженное сглаживание всяческих противоречий в образе и обращение его в некое «облако в штанах». И Немирович-Данченко боролся с такого рода подходом и в современных пьесах и в классике. Актеры шли за ним по самым сложным и глубоким переплетениям человеческих переживаний, учась со всей строгостью, мудростью и волнением смотреть в зерно событии.

Мимолетные успехи внутренне пустых, нарядных и легковесных спектаклей, в особенности когда критика недостаточно оценивала строгое и правдивое искусство театра, причиняли ему огорчение до боли. Ибо Немирович-Данченко в своем искусстве утверждал служение народу и передовой идеологии современности — он утверждал искусство социалистического реализма; он мечтал, чтобы зрители объединялись в глубочайшем переживании и уходили после пережитого более зрелыми, обновленными, радостными. Так бывал взволнован зритель на «Анне Карениной» и потрясен на «Трех сестрах».

Смех и радость Гоголя иные, чем смех и радость Чехова. И театр, мощный своим умением воплощать различные жизни и эпохи, находит для каждой пьесы свой убедительный ритм спектакля, верный цвет декорации, нужное освещение. Но все эти тесно спаянные между собой элементы становятся подлинно живыми при появлении на сцене актера — основного носителя идейного замысла и эмоционального зерна спектакля.

{51} Это положение было для Немировича-Данченко неоспоримым. Из него вытекали и его эстетика актерского искусства и его блистательная педагогическая система, углублявшаяся и утончавшаяся из года в год. Само собой разумеется, что в своей основе его эстетика не только не противоречила эстетике Станиславского, но целиком совпадала с ней.

## \* \* \*

Немирович-Данченко понимал актера исчерпывающе. Все недостатки, связанные в прошлом с актерской профессией и не до конца изжитые до наших дней: неустойчивость, каботинство, преувеличенное самолюбие — были ему хорошо известны в результате долгого опыта и наблюдений. Осторожно и чутко оберегал он актеров от стоявших на их пути опасностей. Он учитывал, что успех актера зависит от его драгоценнейших качеств, неотразимо воздействующих на зрителя. Но он не полагался ни на одно из самых пленительных актерских свойств, рассматриваемых в отдельности. Он часто наблюдал, как в театре актер, не обладающий ни большим сценическим вкусом, ни даже большим талантом, тем не менее увлекал зрителя и вызывал аплодисменты. Немирович-Данченко не отмахивался от такого успеха — он искал ему разгадку, хотел понять его коренную причину. Его никто не мог убедить в том, что успех возникает из ничего, на пустом месте, и свидетельствует только о непонимании зрителя. Успех всегда бывал обусловлен в его восприятии рядом положительных актерских качеств, хотя бы эти положительные качества были опутаны массой привходящих, ненужных, дурного вкуса, количественно преобладающих моментов. Он угадывал причину успеха или в непобедимом личном актерском обаянии, которое, увлекая зрителя, прорывалось сквозь самые штампованные приемы и заставляло его любить даже индивидуальные штампы актера; или в эмоциональной заразительности актера, в его темпераменте, который, будучи направлен даже в неверную сторону, потрясал зрителя, и зритель, побежденный стихийным напором темперамента, вслед за актером пренебрегал содержанием пьесы и образа; или в уверенной сценической технике, которая давала иллюзию жизненной правды и обманывала зрителя; или в изощренном и щегольском мастерстве, восхищавшем своей виртуозностью. Но в этих случаях, покидая всякий раз театр и разбираясь в полученных впечатлениях, {52} зритель, в конечном итоге, все же чувствовал их ущербность и односторонность, ибо они были, по существу, только театральны, а не затрагивали подлинных жизненных и идейных основ. Исходя из своего долгого опыта, Немирович-Данченко мог перечислить много актеров того или иного типа и научился безошибочно определять основные актерские качества. Подобно Станиславскому, он умел «лечить» актера, освобождая его от недостатков и выдвигая его положительные свойства.

Немирович-Данченко хотел, чтобы и уверенная сценическая техника, и личное обаяние, и темперамент — качества для актера необходимые и драгоценные — служили высоким целям создания законченного характера. Ни одного из перечисленных, повторяю, драгоценных элементов Немирович-Данченко не отвергал. Больше того, он увлекался ими, но мечтал о том, чтобы они были очищены от штампов и фальши, сведены к неразрывному целому — единому образу — и наполнены свежим дыханием жизни.

Немирович-Данченко ясно сознавал трудность поставленной задачи. Он формулировал ее так: актер должен не играть роль, а создавать характер. Он видел много ролей, сыгранных отлично, с блеском, с привычной техникой, с обаянием, с эмоциональной заразительностью, но они не были сложными, неповторимыми, индивидуальными характерами, которые так его интересовали и без которых нет подлинной правды на сцене. Он часто отвечал актерам, жаловавшимся на ограниченность репертуара, что лучше создать на сцене два‑три характера, чем блестяще сыграть сотню ролей, и приводил в пример выдающегося актера Малого театра М. П. Садовского, который стал знаменит не в силу множества сыгранных им ролей, а по праву создателя образов Мурзавецкого и Хлестакова.

Охватить образ актер должен не одной стороной своего дарования или своей личности, а всем своим существом, «синтетически».

Дело режиссера — постепенно, в процессе репетиций, шаг за шагом подготовить актера к целостному охвату образа. С момента вручения роли она должна всецело захватить актера, и именно с этого момента начинается непрерывная, безостановочная творческая работа, выходящая далеко за пределы отведенного репетиционного времени; здесь-то и важно помочь актеру не впадать в легко доступные штампы, а, как говорил на репетиции Немирович-Данченко, «верно направить темперамент актера». Подобно Станиславскому, он не признавал никакого насилия {53} над актером и считал необходимым его самостоятельное творчество. Заботливо следя за каждым этапом развития сценического образа, не позволяя актеру отклоняться в неверную сторону, Немирович-Данченко одновременно будил фантазию актера, маня его все к новым и новым задачам.

Психологическое раскрытие образа было первым шагом на путях создания сценического характера. Немирович-Данченко блестяще развертывал перед актером все духовные ходы человека. Он владел даром поэтического «обмечтовывания» образа. Он предоставлял актеру окружить себя всеми возможными «предлагаемыми обстоятельствами» и, нигде не покидая реальности действия, выводил актера в его фантазии далеко за пределы пьесы. Его увлекательные, образные беседы, часто сопровождавшиеся смелым показом отдельных кусков, тут же переходили в непосредственное действие самого актера.

Актер, по законам МХАТ, отнюдь не «играя образ» или «результат», где-то в своей фантазии уже знал конечную цель, которая его манила и увлекала. Немирович-Данченко смело направлял актера к ее осуществлению. Он, несомненно, придавал значение «интуиции», которая помогает актеру схватывать важное и существенное зерно роли. Вне этого свойственного всякому художнику дара Немирович-Данченко не признавал и таланта актера. Интуиция заключалась для него в даре ярко видеть, в предельной чуткости, в готовности проникнуть в психологию образа, в отзывчивости на тончайшие переживания. Хотя «интуиция» в восприятии Немировича-Данченко не играла руководящей роли, ее было нелепо и безрассудно отвергать; «интуиция» входила как неотъемлемый и неотрывный элемент в самое существо художника, и ее обостренность и глубина наряду со способностью образно выразить действительность и отличали художника от нехудожника.

Придавая большое значение интуиции, он никогда не покидал реальной действительности. Оберегая актера от игры чувств «вообще», от примитивной раскраски слов, Немирович-Данченко с особой тщательностью определял действенные задачи и куски, ища жизненных и вместе с тем таких ярких оттенков, которые связаны именно и только с *данной*, а не иной ситуацией. Над интуицией в его работе всегда господствовала мысль — она всегда была ясно и просто выражена в его советах актеру, — мысль, идущая от идейного содержания пьесы, от существа образа, от фактических «предлагаемых обстоятельств» роли. {54} Порою он казался чрезмерно мелочным в определении задач. Но это только казалось. Точно выраженная, психологически действенная задача, обусловленная данной ситуацией, затрагивала трепетные нервы актера, и актер находил в себе все новые, неожиданные для себя психологические черты и переживания, отнюдь не тождественные жизненным, очищенные от ненужных мелочей, но зато обогащенные особым чувством сценической радости, которую актер испытывает в момент творчества перед зрителем.

Немирович-Данченко наиболее тонкими средствами пробуждал в актере подлинное творческое волнение, связанное с существом образа, а не примитивную актерскую взбудораженность. Он разбивал привычные актерские штампы, готовые приемы тем, что с такой же тщательностью, с какой определял психологически действенные задачи, вызывал в актере необходимое физическое самочувствие, тесно спаянное с психологическим содержанием. Правдивое физическое самочувствие неизбежно уводило актера из круга штампованных театральных приемов при изображении радости, гнева, бодрости или усталости. Понятие «физического самочувствия» отнюдь не обозначало для Немировича-Данченко внутренней пассивности, наоборот, он ни на минуту не оставлял актера внутренне спокойным или равнодушным, проникал в самые сокровенные и значительные уголки его души, пробуждая его личную активность и не допуская никакой фальши в передаче физического самочувствия и психологического содержания. Он вместе с актером подробно анализировал всевозможные оттенки того физического самочувствия, в котором находится образ, всемерно приближая актера к полноте и целостности охвата этого состояния. Он добивался от актера создания сложного социального характера, который всегда бывал одновременно и неповторимой индивидуальностью. В требовании жить, *быть*, действовать, а не *играть*, он целиком совпадал со Станиславским. Актеры, переходя от репетиций с Немировичем-Данченко к репетициям со Станиславским, чувствовали разницу крупных индивидуальностей и режиссерских приемов, а не принципиальную разницу творческого метода.

Немирович-Данченко очень часто обращался к актеру на прекрасном языке образов и сравнений. И этот его язык, как и блестящий и смелый язык его показов, будил в актере необходимые жизненные и поэтические ассоциации и наталкивал его на великолепные по простоте и яркости {55} сценические приемы, которыми только и может быть передана жизнь. Одной из величайших похвал своей режиссуре он считал отзыв зрителя об одной актрисе, как о «чайной розе» — образном сравнении, данном Немировичем-Данченко актрисе в процессе работы над ролью. Показывая, Немирович-Данченко не допускал точного копирования актерам режиссера: его показы служили толчком для самостоятельного актерского творчества и будили индивидуальную фантазию самого актера.

Немирович-Данченко чрезвычайно ценил перевоплощение актера, но недоверчиво относился к случайной характерности, перерастающей в самодовлеющий сценический трюк. Те «характерности», которые он подсказывал актеру, вырастали из глубины образа и помогали актеру полнее и радостнее схватить его зерно. Сценически убедительную характерность он всегда искал в жизни, отнюдь не передразнивая и не фотографируя ее, он звал актеров к зоркой наблюдательности и отрицал отвлеченные, абстрактные образы; он неустанно напоминал актерам, что источником творчества является действительность в самом широком смысле, начиная от глубочайших идей до быта, окружающего актера.

Немирович-Данченко неоднократно подчеркивал, что искусство отирается на быт, и он связывал создаваемый актерский образ с бытом, находя для исполнителя наиболее выразительные и непременно типические черты; для него была важна тесная спаянность социально-бытовой, личной, сценической характерности, определяемой зерном образа.

В его работе с актером не было ни принуждения, ни учительства. Он вскрывал в актере передового человека социалистического общества, чуткого художника и большую индивидуальность. Он давал актеру время и «нажить» необходимые чувства и всецело «сжиться» с психологией образа; он сливал в единое целое физическое самочувствие и психологическое состояние актера-человека; он всегда работал с актером по единой, неразрывной линии физического и психологического действия.

Таким путем в актере возникал тот «второй план», который Немирович-Данченко считал основой непрерывной жизни актера на сцене и который актер должен нести за каждым своим поступком и за каждым своим словом. Немирович-Данченко всей своей творческой силой помогал актеру овладеть этой самой важной частью актерского творчества, наполняя актера до краев значительным внутренним {56} содержанием, по отношению к которому каждый сценический эпизод является частным выражением общей жизни образа. В своих репетициях он широко пользовался «внутренними монологами», рекомендуя актеру говорить про себя те мысли, которые владеют образом и в те минуты, когда актер по ходу действия молчит на сцене. Он не позволял актеру легкомысленно и расточительно-мелочно расплескивать свою внутреннюю жизнь. Он заставлял актера жить крупно, ярко и сильно. Жизнь образа для него всегда была шире того ее отрезка, который изображается на сцене. Для него было важно овладеть миросозерцанием и мироощущением образа, богатством его социального, жизненного, и духовного опыта. Оттого впечатление подлинной, а не ложной и надуманной значительности сопровождало его спектакли и отличало его режиссерский почерк.

Широко известна чрезвычайно важная для понимания театральной эстетики Немировича-Данченко его формула искусства как «синтеза трех восприятий»: «восприятия социального», «жизненного» и «театрального», при отсутствии одного из которых искусство теряет свой смысл и назначение.

Подчеркнем, однако, что для правильного понимания этой важной мысли Немировича-Данченко следует учитывать признававшуюся им самим условность его терминологии. Наряду со словом «восприятие» он употреблял такие определения, как «волна», «правда» и т. д.

Обусловливающее все поступки художника, весь его творческий путь, «восприятие социальное» зависит для него от миросозерцания, которое влила в него Октябрьская революция. Он всегда протестовал против приспособленцев и был твердо убежден, что внешнее и нарочитое подчеркивание поверхностно воспринятой марксистской идеологии недостойно честного советского художника. Советская идеология жила в нем органически, слившись с его личной философией жизни; иначе он не мог смотреть на жизнь. Того же он требовал и от актера. Социальное освещение образа, такое яркое и явственное во «Врагах», органически вырастало из точного и ясного восприятия писателя и изображенных в пьесе социальных процессов. «Жизненное восприятие» совпадало с правдой быта, психофизического самочувствия, с логикой действия. И, наконец, «восприятие театральное» захватывало стиль автора, жанр пьесы, сценическую выразительность, безошибочность сценических приемов, форму спектакля.

{57} Наличие какого-либо одного или двух восприятий не обеспечивало еще подлинного искусства. Погрешность против одного из них разрушала идейно-художественный замысел художника. Лжеобъективное, сухое отношение к образу не искупалось самой безудержной театральностью. Самая глубокая и изысканная психология становилась бесплодной, если актер не находил нужной сценической формы и не чувствовал стиля автора, бурного ритма комедии или яркости бытовой драмы и т. д.

И окончательно и бесповоротно было потеряно для него искусство, если оно крепчайшим образом не было связано с важнейшими идеями современности — с «восприятием социальным», которое Немирович-Данченко крепко и убежденно положил в основу своего искусства.

Немирович-Данченко избегал превращения театра в скучную лекцию, опасаясь сухого педантизма в проведении своих идей. В последние годы он был особенно захвачен еще не до конца им раскрытой эмоциональной природой театра, его поэтической природой, находящей такой для него важный отклик в сердцах — потрясение в театре.

И когда Немирович-Данченко встречал в зрительном зале такое потрясение, он видел и в актере и в созданных им спектаклях драгоценную специфическую сущность театрального искусства. Личное обаяние актера озаряло тогда созданный им характер, его темперамент был направлен в нужную сторону, за яркой и сценической формой неизменно сквозил второй план жизни человека, а захватывающая искренность и заразительность шли из самых глубинных поэтических переживаний и высоких идей автора и актера к сердцу зрителя.

Ради такого театра прожил свою большую жизнь Немирович-Данченко. Он много мечтал — любил и умел мечтать. Каждый пройденный им шаг укреплял его веру в искусство. Он уже видел двери своих театров раскрытыми для Шекспира и для Чайковского, для высокой трагедии в поэзии и в музыке. Достигнув восьмидесятилетнего возраста, этот художник, когда-то открывший Чехова русскому театру, теперь по-новому осознал его. Создатель «Юлия Цезаря», он указал новые пути истолкования Шекспира. Режиссер, заслуживший горячую признательность Горького за оказанную ему творческую помощь при его первых драматургических опытах, он в советские годы дал непревзойденный образец социального истолкования пьес великого пролетарского драматурга.

{58} Наш современник, он создал спектакли о самых ярких событиях современности, показав на сцене образы коммунистов во главе с Лениным. В «Кремлевских курантах» и в «Любови Яровой» он с особым вниманием лепил образы Рыбакова и Кошкина. Не было крупного события в нашей общественной жизни, на которое бы он активно не откликнулся. Он утверждал на сцене поэзию нашей эпохи.

Великий советский художник, он на склоне своих лет смотрел не в свое блистательное прошлое, обогатившее русский национальный театр драгоценными достижениями, а в будущее.

1942 – 1960

# **{****59}** Письмо о Мейерхольде (К 60‑летию со дня рождения и 35‑летию сценической деятельности)[[3]](#endnote-4)

Дорогие товарищи, вы предложили мне написать статью о Мейерхольде. Вы сами понимаете, какая это нелегкая и неблагодарная задача. О Мейерхольде, в особенности за последние годы, писали больше, чем о каком-либо другом деятеле сцены. Между тем его образ художника и новатора остается в значительной мере неуловимым и его художественная природа еще продолжает нуждаться в раскрытии.

Более чем какой-либо другой художник, Мейерхольд, в особенности в годы гражданской войны и первых лет Октября, повлиял на театральную молодежь; вряд ли о ком-либо другом возникало столько споров. Можно быть или другом или врагом Мейерхольда, но он не допускает равнодушного к себе отношения. Между тем в большинстве того, что о нем писали и продолжают писать, господствует некоторая схематичность. Его живой и противоречивый облик обычно стараются уложить в ту или иную схему, и при этом творческий образ Мейерхольда неизбежно упрощается и сужается. В самом деле, можно ли исчерпать деятельность Мейерхольда определением «новаторство», столь часто к нему применяемым? Можно ли в то же время забыть философские проблемы, выдвигаемые его спектаклями? Как примирить ожесточенную вражду к традиционному театру и постоянное обращение к театру эпох расцвета? Как соединить неустанную полемику против бытового и психологического театра с утверждением реалистических и натуралистических приемов, возникших уже в «Лесе» и развитых в его последних постановках? Как примирить его насмешки над конфетной красивостью оперного спектакля, над слащавостью раннего Камерного театра с последовательной и изысканной эстетизацией его последних работ?

Многие находили поверхностное объяснение метаний Мейерхольда в его прирожденной и первородной оппозиционности. Казалось, ключ к пониманию его творчества {60} лежит не столько в его художественной природе, сколько в особенностях его темперамента. Его творческую силу составляли, казалось, разрушительнейшие нападки на старый театр — качество скорее отрицательное, чем положительное.

Вряд ли нужно доказывать, что такое объяснение мейерхольдовского творчества поверхностно и неплодотворно. Разрушитель своего прошлого, как о нем любили говорить, он, однако, тесно связан с театральными идеями, которые возникли у него еще до революции и которым революция дала четкое и строгое оформление. Всякий, кто с ним встречался в первые революционные годы, радостно вспомнит страстную решительность, с которой он боролся не только за творческое пересоздание театра, но и за его административную реформу. Заведующий Театральным отделом Наркомпроса, он был увлечен не только созданием Театра РСФСР Первого и своими очередными постановками, но и возможностью упорядочить театральную жизнь страны и направить ее по новому руслу социалистического театра.

Его кабинетные замыслы были грандиозны, его теоретическая платформа была резко и определенно сформулирована в его выступлениях тех лет.

Для всех нас, кто вступал в те годы в театральную жизнь, обаяние Мейерхольда было неотразимо. Вряд ли какой-нибудь театральный работник не находился под положительным или отрицательным влиянием мейерхольдовских идей.

В первые годы после Октябрьской революции московские театры работали в медленных темпах, еще не нащупав своих будущих путей. Мейерхольд же ставил вопрос о «Театральном Октябре» категорически и твердо. Он сформулировал то, что неотчетливо бродило и жило в сознании молодых художников сцены. Его проповедь, подкрепленная его руководящим административным положением, вызвала бурю полемики и вражды в театральной Москве. Но немалая часть театральной молодежи готова была идти за Мейерхольдом.

Нужно заранее предупредить, что Мейерхольд, оказав большое влияние на развитие театра, не оказался счастливым в своих учениках и последователях. Они большей частью заимствовали приемы постановок Мейерхольда, а не объединяющие их принципы. Повторяя эти разрозненные приемы, они, по существу, искривляли творчество Мейерхольда, а не развивали его. Очень часто они оказывались {61} скорее дурными подражателями и слепыми эпигонами, чем его подлинными учениками.

Не удивительно, что Мейерхольд признал своим настоящим последователем режиссера, который фактически у него не учился и принадлежал первоначально к другому, противоположному театральному лагерю. Вахтангов смотрел в самые принципы творчества Мейерхольда, формальные же ученики Мейерхольда, увлеченные режиссерским блеском мастера, старались не столько его понять, сколько ему подражать. Так возникло одно из основных противоречий судьбы Мейерхольда.

В 1921 году Мейерхольд выступил в журнале «Вестник театра» со статьей «Одиночество Станиславского», в которой доказывал отчужденность Станиславского от Художественного театра. Не будем сейчас спорить по существу статьи, но тема одиночества — личного, не социального — намного более приложима к Мейерхольду, чем к Станиславскому.

Мейерхольд не очень счастлив в учениках, но он счастлив тем, что оплодотворил советский театр большими и значительными идеями.

Мейерхольду часто приходилось после больших успехов и театральных восторгов уходить в своеобразное театральное подполье, и режиссер, только недавно окруженный сотней учеников и восторженных почитателей, оказывался одиноким исследователем в тишине режиссерских и педагогических лабораторий.

После шумных успехов Театра РСФСР Первого он становится во главе небольшой театральной лаборатории, в которой подготовил спектакль «Великодушный рогоносец» Кроммелинка.

После успеха «Леса» и «Озера Люль» наступила пора пересмотра позиций. В тот момент, когда выдвинутые им принципы и отдельные режиссерские приемы распространились в театрах страны и многочисленные режиссеры занимались популяризацией, а чаще вульгаризацией идей Мейерхольда, он начал по-новому вглядываться в театр и проверять пройденный путь.

Вряд ли можно видеть причину столь частого одиночества Мейерхольда в его личных качествах. Вражда и дружба Мейерхольда опираются на гораздо более серьезные и творческие основания. Жадный ценитель своих театральных находок, оформляющий их порой с предельным мастерством, он отворачивается от подражателей, которые превращают их в разменную монету и готовы пользоваться {62} ими как ключом, отпирающим все двери. Как у Станиславского есть «станиславцы», сводящие систему Станиславского к несложной актерской рецептуре, так и у Мейерхольда есть свои «мейерхольдовцы», увлекающиеся не столько существом творчества Мейерхольда, сколько отдельными, разрозненными, покорившими их отдельными частностями.

Может быть, к этому присоединяется и другое обстоятельство: порой в деятельности подражателей и последователей с гораздо большей очевидностью вскрываются эстетические противоречия учителя, чем в его собственном творчестве. Происходит доведение до абсурда отдельных театральных приемов. И большой мастер с ужасом и негодованием видит, как его блестящие режиссерские приемы становятся только вульгарными постановочными трюками, находящимися в полном несоответствии с идеей произведения.

Преувеличенная оценка отдельных приемов и увлечение ими идут в ущерб пониманию принципов мейерхольдовского театра. Его подражателям казалось возможным строить любой спектакль на музыке, не учитывая ни особенностей драматургического материала, ни необходимости умной и строгой музыкальной партитуры спектакля. Они легко разбивали пьесу на эпизоды, не учитывая соотношения отдельных эпизодов друг с другом.

Тогда Мейерхольд разрывал со своими учениками, и со стороны Мастера, как его любят называть актеры его труппы, неслись проклятия схоластам, воспринимавшим не смысл, а букву его режиссерских принципов.

Я отлично помню первый спектакль верхарновских «Зорь», которым открылся Театр РСФСР Первый в третью годовщину Октября. В холодном, нетопленном зале шло представление большого социального смысла. Вероятно, если теперь возобновить «Зори», этот спектакль вряд ли кого взволнует. Но он был одним из тех спектаклей, которые входят в историю театра не столько благодаря долголетней сценической жизни, сколько как родоначальники новых сценических направлений. «Зори» были «Чайкой» театра Мейерхольда. Возобновленная через несколько лет после премьеры «Чайка» в МХТ не волновала зрителей, которые видели другие, более совершенные чеховские спектакли, созданные позднее в этом же театре; «Зори» шли не более сезона, оставив, однако, неизгладимый след в истории советского театра. Мы бурно принимали этот спектакль не столько потому, что он бросал вызов бытовым {63} театрам, но главным образом по той идее и внутреннему содержанию, которыми он был наполнен. Как раз в области чисто театральной «Зори» устарели более всего. Театральное беспредметничество еще господствовало в них в полной мере. Кубы и контрфорсы художника В. В. Дмитриева, жесть и медь отдельных частей декораций, не объединенная в общее целое игра актеров — все это было второстепенно по сравнению с резкостью, четкостью и определенностью творческой платформы, выдвинутой Мейерхольдом.

В театральных кругах больше возмущались непонятностью декораций или дисгармонией актерской игры, чем явным и неоспоримым стремлением Мейерхольда воздвигнуть новую форму театра. Не в силах опровергнуть политические тезисы Мейерхольда, били по его сценическим противоречиям. Но, заявив и подчеркнув агитационное значение театра, Мейерхольд искал соответствия со зрительным залом. Здесь он нашел твердую опору. На первом представлении «Зорь» зал был наполнен красноармейцами в серых шинелях и в обмотках, и хор, одетый в пиджаки и куртки, как бы соединял сцену со зрителями. В зрительном зале царило особое волнение, которое к этому времени покинуло другие, когда-то любимые зрителем театры.

Сила «Зорь» была в том, что Мейерхольд принципиально утвердил театр значительной политической идеи, направленный к широкому, массовому зрителю. Он утверждал одновременно, что новый, искомый им политический театр должен быть театром взволнованным, страстным, облеченным в особую театральную форму, соответствующую настроениям и волнениям эпохи.

В годы гражданской войны Мейерхольд, доводя до последовательных выводов волновавшую его идею, заявил, что театр и спектакль должны расколоть зрительный зал на две враждебные части и что сила театральной выразительности и глубина социальной идеи должны вызвать в зале ту же классовую борьбу, которая ожесточенно и сурово происходит во всей стране.

В эти первые послереволюционные годы Мейерхольд оставался почти одиноким среди театральных деятелей, зачастую еще колебавшихся в выборе путей. Но не нужно закрывать глаза на то, что в эти годы его восприятие революции было в значительной степени идеалистическим и метафизическим, что им владела романтика революции, что он не обладал еще строгим социальным анализом, что его театр был тогда скорее агитатором, чем пропагандистом. {64} Он не столько убеждал и разъяснял, сколько воодушевлял и волновал. В эти годы Мейерхольд, как и многие художники страны, воспринимал революцию в космическом масштабе; не случайно самой первой его постановкой была «Мистерия-буфф» Маяковского. Уже в этих спектаклях выразилось одно из основных свойств Мейерхольда — его постоянное беспокойное творческое стремление выйти за рамки единичных фактов к большим социальным и художественным обобщениям. Ему не хочется замыкаться в узкий круг не столько натурализма, сколько личных, мелких и случайных чувств, ему не интересно смотреть на взрывы одиноких страстей или игру чувств, как бы они индивидуально глубоки ни были, если они не выражают социальной мысли.

Когда смотришь спектакли Мейерхольда, становится ясным, насколько этому режиссеру чуждо и не интересно заниматься мелочами быта. Дело, конечно, отнюдь не в неумении Мейерхольда поставить ту или иную вещь натуралистически подробно или изысканно красиво. Вспомним, что все свои первые годы Мейерхольд последовательно проводил ранние принципы Художественного театра и в этом направлении достиг большого и исчерпывающего мастерства. Однако это не удовлетворило его. Его поиски условного театра и его реставрационные попытки при всей их изысканности объяснялись стремлением к монументальному, обобщающему театру, но, отвечая беспокойству заблудившейся интеллигенции, они не находили твердой социальной опоры. Мейерхольд ясно ощущал необходимость театральной реформы. Он часто мечтал о возвращении к площадному театру, он часто задумывался над кризисом театра, кризисом зрителя. Тем не менее ни площадного театра, ни нового зрителя он не встречал, да и не мог встретить в условиях старой России.

Революция дала Мейерхольду социальную опору, которой ему недоставало; его ранние беспокойные мечты получают новое выражение в революционных постановках. Он настолько по-новому оживает в театре, что порой кажется, что ничто не связывает его с его прошлым. Для многих невнимательных исследователей мейерхольдовского творчества оно как бы начинается с Октября. Некоторые его друзья неразумно предпочитают умалчивать о его ранней деятельности, как бы боясь скомпрометировать Мейерхольда. Другие пользуются его прежними эстетическими увлечениями для неожиданных разоблачений сегодняшнего Мейерхольда, Тем Не менее ни для одного художника немыслим {65} такой поворот на 180 градусов, который гипотетически приписывается Мейерхольду. Этот поворот в столь огромном масштабе больше существует в фантазии рассуждающих о творчестве Мейерхольда, чем на самом деле.

Собранный в книге Волкова материал о Мейерхольде позволяет видеть, как отдельные черты ранних мейерхольдовских постановок повторяются после революции в измененном виде и с новым звучанием.

Вместе с тем Мейерхольд и в «Зорях» не освободился от противоречий, которые лежали в основе его раннего творчества, от противоречий, которые связаны с его художественной природой и его театральным восприятием. Как в прежних своих постановках, так и в постановках позднейшего периода Мейерхольд пользуется театром для выражения своего субъективного мироощущения. Все элементы театра — от актерского исполнения до освещения — подчинены его личной идее. Чем ближе и теснее его личная идея связывается с идеологией пролетариата, тем замечательнее и сильнее результаты его исканий.

Его можно было бы назвать режиссером-поэтом. Если есть в театре режиссеры-повествователи или режиссеры-рационалисты, то с полным правом можно видеть в Мейерхольде преимущественно режиссера-поэта. Это не значит, что его поэтическое миросозерцание сентиментально или не действенно. Мейерхольд — поэт-сатирик, поэт-памфлетист, поэт глубоких чувств и страстных мыслей. В силу этих своих качеств он так жадно ринулся к творчеству Блока.

В предреволюционные годы одним из его самых любимых драматургов был Лермонтов, а из пьес Островского он осуществил наиболее страстную и лирическую трагедию — «Грозу».

Но если ранние поэтические пристрастия Мейерхольда уходили в субъективное выявление личного «я», как это было в «Балаганчике» Блока, или в стремление трагически украсить жизнь, как в «Маскараде» или «Грозе», то теперь Мейерхольд становится поэтом революции. Вне этой поэтической особенности Мейерхольда трудно уловимы и трудно понимаемы очень многие качества его последних постановок.

Пересматривая свое прошлое, он не хочет отказаться от своего поэтического «зерна» — он завоевывает свои новые позиции с трудом. Он жадно ищет литературного окружения, которое помогло бы донести до зрителя пробужденные революцией мысли и чувства, и он настойчиво {66} борется с вновь возникающим в нем порою идеалистическим пониманием революции.

Не случайно так тесно связан с ним был Маяковский, не случайно из профессиональных драматургов Мейерхольд любит Юрия Олешу с его полным поэтических метафор творчеством. И не случайно он привлек к себе в театр Сельвинского и Безыменского. Дело отнюдь не в формальном приглашении поэтов в театр, дело в родственности образного восприятия и передачи современности. Мейерхольд ищет поэзию революции.

Понимая театр поэтически, Мейерхольд подчеркивает музыкальность спектакля — свойство, появившееся у него отнюдь не в годы революции, а давно знакомое по его прежним постановкам, как «Сестра Беатриса» или «Маскарад» (для которого Глазунов написал специальную музыку), не говоря уже об оперных постановках Мейерхольда. Музыкальность эту следует понимать, конечно, не как представление той или иной пьесы под аккомпанемент музыки — явление, широко и печально распространенное, в наших театрах, — а как внутреннюю атмосферу и общий ритмический рисунок спектакля. Драматические спектакли Мейерхольда *по существу* музыкальны. Эта музыка живет в ритме движения, в рисунке мизансцен, в речи актера. Мейерхольд создает сложную музыкальную партитуру спектакля.

Мейерхольд часто делит спектакли на отдельные эпизоды — в своей совокупности они должны развернуть тему спектакля. Очень редко эти эпизоды следуют строгому сюжетному развитию или последовательно проводят сценическую интригу. Гораздо чаще они построены по принципу ассоциации — смежности или противоположности. Совокупность эпизодов в «Лесе» дает общую тему дореволюционной, помещичьей России.

Мейерхольд даже знаменитый диалог Аркашки и Несчастливцева дробит на отдельные куски. Он хочет с птичьего полета взглянуть на жизнь, которая течет в поместье Гурмыжской. Он смотрит на эту далеко ушедшую и умершую жизнь глазами памфлетиста, сатирика и лирика, он выхватывает отдельные ее куски для того, чтобы или увлечь зрителя мягким любовным объяснением Аксюши и Петра под теплый аккомпанемент гармошки, или для того, чтобы увидеть смешную, преувеличенную до карикатуры фигуру Гурмыжской, или для того, чтобы довести до остроты и резкости памфлета сцену запугивания актером Несчастливцевым купца Восмибратова.

{67} Отсюда смешение трагического и комического, лирического и насмешливого, свойственное Мейерхольду во всех его постановках. Он разгадывает общую атмосферу пьесы — то, что в раннем Художественном театре подразумевалось под понятием «настроение», — и доводит ее до четкой сценической формы. И эта «атмосфера» не метафизична, а глубоко социальна. И в своих обличениях и в своих утверждениях Мейерхольд поднимается до пафоса — или до пафоса памфлетиста, когда он карикатурно и резко сатирически изображает врагов, или до пафоса героического певца, когда он создает сценические памятники гражданской войны, как «Земля дыбом» или «Командарм 2». Он никогда не переносит на сцену людей натуралистически безразлично, он их дает такими, как их разгадал его художественный взор поэта. Можно принимать или не принимать, соглашаться или не соглашаться с принципами мейерхольдовских постановок, но нельзя не видеть, что они выражают особую природу и форму сценического творчества.

Когда-то Мейерхольд мечтал о постановке пьес Гоцци и Тика. Романтическая ирония привлекала его гораздо более, чем пьесы Андреева или Арцыбашева. Романтическая ирония была сродни поэтической сущности Мейерхольда, Теперь Мейерхольд ставит проблему театра «социалистической поэзии».

Проблема Мейерхольда на театре не может быть решена без ответа на вопрос — имеет ли или не имеет право на существование театр режиссера-поэта. Думается, этот вопрос разрешается безоговорочно в положительном смысле. Более того, всякий раз, когда Мейерхольд порывает с этим своим качеством, постановки его немедленно становятся серыми и неинтересными.

Мы хорошо уже знаем, что поэт наших дней отнюдь не оторван от жизни. Было бы трюизмом опровергать положение о том, что поэт живет в выдуманных чувствах и в несуществующих мечтах. Подобно Маяковскому, Мейерхольд гневен, страстен, смотрит в жизнь, а не уходит от нее. Но сам способ его показа жизни отличен от других режиссеров. В театральных спорах защитники Мейерхольда утверждают его «единственность» на театре. В этом сказывается не столько глубина анализа, сколько сила их художественных симпатий. Читатель может любить Достоевского и Тургенева, зритель может посещать Художественный театр и театр Мейерхольда. Они не столь разноценны, сколь разноприродны. Поэтому всегда бесплодно {68} слушать критику Московского Художественного театра с позиций Мейерхольда и критику театра Мейерхольда с позиций Художественного театра.

В конце концов, если бы кто-либо вздумал послушаться такой критики, он неизбежно пришел бы к ломке художественных организмов. Впрочем, это такой же трюизм, как и трюизм о поэте.

Пересматривая с этой точки зрения творчество Мейерхольда за последние годы, ясно видишь, как часто мы бываем несправедливы к Мейерхольду. Мы часто занимали позиции внешней правоты, а не творческой правды. Так было, например, с «Учителем Бубусом». Многие из критиков этого спектакля, в частности и я, встали на защиту теперь основательно забытой пьесы Файко, видя в способе ее истолкования Мейерхольдом противоречие с материалом пьесы. Мы заступились за обиженного автора, задавленного масштабами мейерхольдовских замыслов. Но за Файко осталась только внешняя авторская правота, творческая же правда перешла на сторону Мейерхольда, который из легкой комедии Файко, внутренне для себя требовательно, строил большой образ музыкально-сатирического представления, раскрывающего обреченность буржуазной жизни современного Запада

После «Зорь» и «Мистерии-буфф» Мейерхольд стал уходить от космических масштабов и театрального беспредметничества. Последние их отзвуки, по существу, прозвучали в «Смерти Тарелкина», дисгармоничной, трагической и грандиозной буффонаде о царской России с ее застенками и полицейским произволом. Чем дальше развивался Мейерхольд, тем более явным становился его ход к сценическому реализму. Поэт, он глядел в жизнь и комбинировал свои сценические поэмы из элементов реальной жизни, отказавшись от ее метафизического и мистического постижения.

Начиная с «Леса», в критике возникают упреки Мейерхольду в натурализме. Но натурализм Мейерхольда отнюдь не обозначает натуралистическое построение спектакля. По мнению многих, Мейерхольд возвращался к раннему натурализму Художественного театра, от которого давно отреклись его руководители. Однако средства сценического воздействия в том и в другом театре противоположны, противоположно и их применение. Натурализм; Мейерхольда, по существу, есть натурализм приемов: для того чтобы данная деталь дошла до зрителя, нужна ударность и резкость. Кое‑кто из современных Мейерхольду {69} режиссеров искал эту ударность в отвлеченном эстетизме или в неожиданности цирковых трюков, Мейерхольд — в резкости жизненно правдивых приемов, подчеркивающих и выделяющих существеннейшие моменты пьесы. В «Лесе» и «Вступлений», «Последнем решительном» и «Командарме 2» отдельные натуралистические приемы не требуют соответствующего декоративного антуража: беседка или клетка с птицами без окружающих сукон и кулис на фоне кирпичной стены театрального здания вместо обычного подробного павильона реалистического театра или живописных полотен театра стилизованного.

Последовательный ход к обнаженному и строгому реализму связан у Мейерхольда с преодолением прежнего, идеалистического мировоззрения. Революция, дав социальную опору его творчеству, заставила его непосредственнее и смелее смотреть на окружающее. То, что раньше казалось ему преимущественно эстетическими задачами, теперь волновало и интересовало его своим конкретным содержанием. Гражданская война, эпоха социалистического строительства стали для него проблемами, насыщенными полнотою социальной правды. Он наконец увидел цель, к которой ему нужно идти. Куски жизни, которая перед ним развивалась, он переносил на сцену. Он переносил их часто в измененном виде, подчеркивая отдельные черты. Рассеянный свет прожекторов, конструкции из железа и дерева, переплеты перекладин, напоминающие мосты, шум мотоцикла, автомобиль, выезжающий на сцену через зрительный зал — как это было в «Земле дыбом» — явились средствами изображения реального мира. Мейерхольд использует вещи не как самоцель, а как конкретный характерный рисунок для социального содержания. Он группирует на сцене отдельные вещи и их сочетанием передает атмосферу и настроение эпохи.

С каждой своей постановкой Мейерхольд становится Все более конкретным, и былые идеалистические и метафизические туманы покидают его творчество, обнажая подлинное лицо Мейерхольда-художника. Он как бы спешит к жизни, останавливая ее лишь на мгновение: он показывает ее отдельные быстро разворачивающиеся куски, раскрывая их социальный смысл и политическое значение. Более чем какой-либо другой режиссер, Мейерхольд чувствует динамику не сюжета и интриги, а динамику самой темы. В его спектаклях развертывается не строгая интрига, а тема в ее различных проявлениях и вариациях; Мейерхольд мечтает о построении спектакля по закону музыкального {70} симфонизма. Этим самым он отметает для себя иллюстративный и иллюзорный характер спектакля, преследующего только житейское правдоподобие. Он пользуется натуралистическими приемами не для того, чтобы подражать жизни, а для того, чтобы вскрыть социальный смысл событий, социальный смысл затронутой им в спектакле темы.

Поэт Мейерхольд ненавидит мещанство. Мещанство для него — это классовая и идеологическая категория. Оно выражает собой мелкобуржуазную стихию, и с ней сливается для него реакционное мышление, установленные бытовые нормы, надоевшие моральные правила. Для Мейерхольда отвратительны прописи буржуазной морали, для него неприемлема тихая мещанская жизнь. По существу, он всегда бунтовал против мещанства, но порой убегал от него в отвлеченные метафизические высоты чистой красоты, не замечая того, что этот путь неизбежно приведет к новому внутреннему тупику.

Революция помогла ему осмыслить его былой протест против мещанства. Она помогла Мейерхольду понять мещанство преимущественно как социальную категорию. Так возникло резкое уничтожение мещанства, показанное Мейерхольдом в эрдмановском «Мандате». Его бунтующий лирический темперамент обрушивается на мещан как на классовых врагов строительства новой жизни.

Мейерхольд боролся своими постановками против опасностей мелкобуржуазной стихии, порой преувеличивая ее значение. Это понятно — ведь мещанство было ранее его главным врагом. Порой мещанство приобретало в глазах Мейерхольда такие монументальные очертания, каких оно уже не имеет в нашей жизни. Он приписывал ему порой столь решающее значение, какого на самом деле не было и быть не могло. Оттого-то отдельные образы, да, пожалуй, и целые пьесы, он возводил до степени жестокого паноптикума. Он явно собирал воедино разнообразные психологические социальные черты мещанства для того, чтобы создать страшную и разящую сценическую маску.

В «Мандате» и в «Лесе», в «Бубусе», в «Ревизоре», «Горе уму» и «Клопе» возникла из фантазии Мейерхольда целая серия образов, зафиксированных с жестокостью сатирика и памфлетиста. Гиперболизируя мещанские черты, он доводит их до размеров колоссальных и пугающих. Борясь против мещанства, он отрицал у его представителей человеческие черты. Эти образы давались преимущественно в статическом положении. Они не развивались внутренне, {71} будучи законченным выражением реакционного застоя. С ядовитой наблюдательностью Мейерхольд подмечал отдельные характерные черты и, смеясь и негодуя, бросал их на сцену.

Ставя пьесы Маяковского и Безыменского, он с особой силой подчеркивал тему мещанства. Героев Безыменского и Маяковского Мейерхольд рисовал с неподражаемой отчетливостью и монументальностью. Порой кажется, что мещанство мыслится им как некая постоянная категория, которая исчезнет только с торжеством бесклассового общества.

Гражданскую войну он первоначально воспринял преимущественно как разрушительную, а не созидательную стихию. В «Земле дыбом» казалось, что Мейерхольд анархически приветствует разрушительную силу гражданской войны, уничтожающую капитализм и выдвигающую, вместо мелких личных волнений, героические чувства.

Мейерхольд присоединялся к революции как бы больше для того, чтобы разрушать старый мир, чем для того, чтобы строить новый. Как критик Мейерхольд беспощаден. Поэзия разрушения отживших норм нашла в нем своего певца. Но Мейерхольд отлично чувствовал, что разрушение отнюдь и ни в коей мере не исчерпывает проблему революции. Когда он снова вернулся к теме гражданской войны, эта проблема возникла для него уже в другом разрезе. Если раньше он увлекался героическим пафосом эпохи военного коммунизма, то теперь, оглядываясь назад, он видит в этой эпохе начала, закладывающие фундамент социалистического строительства.

Гражданская война в «Командарме 2» служит для Мейерхольда источником героической поэмы, стремительного и торжественного представления. И люди, действующие в этой оратории, — живые, страстные, печальные и радостные герои 1918 – 1920 годов. Этот спектакль памяти гражданской войны одновременно ставит проблему личности и коллектива, всегда существовавшую у Мейерхольда.

Когда-то поэтический одиночка, Мейерхольд все более ощущает свою связь с окружающей социальной средой. Он хочет стать певцом нового строительства, сохраняя всю ненависть к не искорененному еще мещанству.

Порой кажется, что в своих обличительных постановках Мейерхольд хоронит собственный былой идеализм, как будто издеваясь над тем, что ему самому казалось когда-то милым и дорогим, издеваясь над теми путями, {72} которые могли его самого привести к творческой гибели. (Трагикомедия смерти часто вырастает в его произведениях. Вспомним серию его «западных» постановок, в которых он с такой резкой силой передал обреченность западной культуры.) Тревога и ритм обреченности окутывают эти постановки. Как будто все действующие лица спектакля предвидят неминуемую катастрофу и крах их жизни. «Озеро Люль» и «Д. Е.» при всей отвлеченности сюжета и сценария обозначали для Мейерхольда крах идей буржуазного строя.

Сейчас для Мейерхольда встает большой важности вопрос о связи и взаимоотношениях с современной драматургией. Исчерпав для себя тему гражданской войны и краха буржуазной культуры Запада. Мейерхольд на какой-то период перешел к классике. Но уже в последних его постановках, как «Вступление» или «Последний решительный», все сильнее и отчетливее выступает на первый план тема классовой борьбы, которая в первых спектаклях носила неотчетливый характер. Мейерхольд находит твердую практическую опору в характеристике образов и в развертывании действия.

Тем не менее он воздерживается от постановки пьес о нашей современности, не находя, на его взгляд, родственных себе по методу драматургов.

Вина Мейерхольда, что он не воспитал автора, который помог бы ему раскрыть его поэтическое мироощущение. Эти поэтические черты восприятия современности явственно выступают хотя бы в сценическом построении финала «Вступления», когда колышущиеся от ветра занавеси, светлый цвет конструкций сливаются с радостным решением судьбы героя пьесы, западного профессора, нашедшего в СССР источник нового вдохновения.

В каждой своей «классической» работе, будь то «Свадьба Кречинского» или «Лес», «Горе уму» или «Ревизор», Мейерхольд не столько разрешает проблему данной пьесы, сколько раскрывает основную тему автора в атмосфере современной ему эпохи. Можно оспаривать и отвергать мейерхольдовское истолкование «Ревизора», но ни один другой режиссер не вскрыл с такой силой мучительный, многообразный и противоречивый образ Гоголя последних лет жизни в условиях николаевской эпохи. Мейерхольд не столько ставит данную пьесу, сколько ставит данного автора. Я думаю, ему было бы неинтересно после «Ревизора» ставить «Женитьбу» или, поставив «Гамлета», возвратиться к «Макбету». Он пользуется пьесой для того, чтобы проникнуть {73} в миросозерцание автора и раскрыть его художественные и социальные противоречия. Можно не соглашаться с его толкованием Чацкого, но нельзя не видеть, что трагедия скептического и бесплодного идеализма нигде не была вскрыта с такой силой, как в постановке Мейерхольда. Он ищет у автора ту лирическую струю, которая наполняет его самого. Так создается им свой поэтический театр, непохожий на другие. Поэтому так бессмысленно подражание Мейерхольду без поэтического дара, поэтому так смешны неуклюжие попытки реорганизации театра путем только формальных приемов.

Мейерхольд стоит отнюдь не на легком пути. Ему порой искренне стремятся помочь, отводя его с этого пути на путь других театров. Не удивительно, что Мейерхольд яростно сопротивляется.

Помощь ему может идти лишь в направлении очищения и развития его миросозерцания, в том, чтобы подкрепить его стремления дружеской поддержкой и товарищеской критикой.

Именно от того, что интересующая его форма театра сложна и противоречива, так сложны и противоречивы проблемы, возникающие в связи с ней. Любят говорить о том, что Мейерхольд давит актера. Такая постановка вопроса упрощенна и несправедлива. Мы знаем некоторых превосходных актеров, играющих у Мейерхольда и воспитанных им самим, и мы знаем много не менее прекрасных актеров, ушедших от Мейерхольда и играющих в других театрах. Конечно, Мейерхольд как сильная творческая индивидуальность говорит о самом себе через свои спектакли. Конечно, эти спектакли в какой-то мере поэтическая и лирическая исповедь самого Мейерхольда. Быть актером театра Мейерхольда — значит не только воспринять формальные принципы биомеханики или построения образов, но совпасть с миросозерцанием и мироощущением Мейерхольда.

Только тогда, когда творчество актера совпадает по своему внутреннему звучанию с Мейерхольдом, только тогда и наступает счастливое единство работы режиссер; и актера.

Может быть, и ранний условный театр Мейерхольда просуществовал бы немного дольше, чем те два года, которые он существовал в Петербурге, если бы Мейерхольд имел дело с актерами, близкими к символизму. Мейерхольд ищет не только актера-мастера, как об этом любят говорить, но и актера-поэта. Он ищет актера, который понимал {74} бы своего учителя. Он ищет в актере той же особой художественной способности видеть мир и передавать его, которая свойственна ему самому.

Можно ли обвинять режиссера за то, что он ищет родственных себе творцов и расстается с теми, которые отвергают предложенные им понимание искусства и взгляд на мир. Мейерхольд дает суровую и строгую задачу актеру. Поэтому-то многие очень талантливые актеры со своим собственным индивидуальным творческим методом, чуждым миросозерцанию Мейерхольда, покидали его театр, хотя их формальное мастерство было близко к пониманию Мейерхольда. Именно поэтому в мейерхольдовской труппе есть много актеров, послушных и не ярких, которые не имеют своего миросозерцания и всецело отдаются во власть режиссера, и есть около десятка актеров, совпадающих с Мейерхольдом по своему художественному миросозерцанию и составляющих подлинное и живое зерно его труппы.

Вы видите, дорогие товарищи, что писать статью о Мейерхольде действительно трудно. Лишь только немного задумаешься над его замечательным обликом, как встает ряд проблем, подлежащих разрешению или еще совсем не затронутых. Я коснулся лишь одной.

Основной проблемой является сущность театра, задуманного Мейерхольдом, принцип, на котором этот театр построен. Мне кажется, вне понимания сложной поэтической художественной индивидуальности и социальной природы творчества Мейерхольда вопрос не может быть разрешен.

С подлинной силой вопрос о театре социальной поэзии встает в наши дни. Защитники других театральных направлений не должны и не имеют права закрывать глаза на важность этой проблемы. Мейерхольд, по существу, начал ее развивать с первого своего революционного спектакля «Зори».

В этом он был последовательным и отнюдь не таким хаотичным, каким он многим представляется. Эти поиски своего театра он совершает со всеми ошибками и противоречиями, которые свойственны его страстной художественной природе. Но основная линия — при всех его колебаниях — для него внутренне остается неизменной: вера в победу социализма в нашей стране и отвращение ко всему реакционному, препятствующему этой победе. Он воспринимает жизнь обнаженно, нервно, страстно. Останавливаясь на настоящем, он смотрит в будущее. Поэтому-то {75} его облик одинаково запоминается и тогда, когда он на сцене Театра РСФСР Первого в нетопленном зале перед зрителями, укутавшимися в полушубки, сам в ватной куртке, с красным шарфом на шее, впервые декларировал лозунги «Театрального Октября», и тогда, когда он с режиссерским карандашом в руках остро и пристально следит за репетицией, врываясь на сцену для того, чтобы передать актеру нужную сценическую задачу, и тогда, когда с полемическим гневом и настойчивостью он защищает свои художественные позиции.

1934

# **{****76}** О Таирове[[4]](#endnote-5)

## 1

Таиров начал свою театральную деятельность так, как начинали ее многие из вступивших на этот опасный путь в начале XX века, — с театральных соблазнов, особенно обольстительных в дни юности, когда любительские спектакли впервые дают простор и осуществление гимназическим мечтам. Он познал сомнительную радость раннего успеха, но ему понадобилось почти десятилетие, чтобы почувствовать твердую почву под ногами и подойти к определению своего творческого пути.

Ему удалось ознакомиться близко и конкретно с различными театральными течениями, господствовавшими в первое десятилетие века. Он непосредственно столкнулся с провинциальным театром — притом в далеко не худшем его проявлении. Ему пришлось и видеть хороших профессиональных актеров и много играть с ними — к тому же роли немаловажные. Но он редко упоминает об этих своих ранних провинциальных дебютах. Таиров заинтересовывается искусством театра Комиссаржевской и поступает в этот ищущий театр актером, что явно свидетельствует о его неудовлетворенности провинцией. Уже в эту эпоху, которая слила для него театральные мечты с революционными, он явно стремился к новым, неизведанным путям.

Провинциальный театр был лишь коротким прологом к повести его театральной жизни. По существу, она началась именно с театра Комиссаржевской. Здесь Таиров впервые познакомился с мастерством режиссуры в том ее своеобразном преломлении, которое представлял в те годы Мейерхольд, — режиссуры условного театра. Вдумчивый и требовательный, Таиров в конечном итоге не принял его. Он одержимо стремился проникнуть в самую суть театрального искусства — в его корни — и понять его приемы. Возможно, что трезвый анализ пришел к Таирову значительно позже, но как бы он впоследствии ни относился к опытам Мейерхольда, они — положительно или отрицательно — вошли в его личный творческий опыт.

{77} Вслед за театром Комиссаржевской он попал в совершенно иную, прямо противоположную сферу — Передвижного театра, руководимого Гайдебуровым и работавшего на иных эстетических основах.

У этого театра были большие неоспоримые заслуги, но Гайдебуров не принадлежал к зачинателям определенного театрального течения. Его организационные, общественные и этические достижения были крупнее его художественных открытий. Гайдебуров, конечно, видел образец в Художественном театре, даже если и вносил некоторые изменения и поправки в его приемы. Таиров получил уроки условного театра из первых рук, опыт Художественного театра, не очень-то справедливо окрещенного им «натуралистическим», — из вторых. Возможно, наблюдавшиеся в Передвижном театре крайности применения мхатовского метода, как, впрочем, и некоторые спектакли раннего МХТ, давали Таирову повод к подобному истолкованию.

Но Гайдебуров был человеком и художником широким, он сам любопытствовал расширить рамки Передвижного театра: Таиров задумал спектакль на музыке, избрав для первого опыта «Дядю Ваню». Отзывы получились разноречивыми. Таиров яростно защищал свои позиции. Видимо, синтез условного и реалистического — вернее, психологического театра — не привел к большому успеху. Но Таиров познал и иное, противоположное Мейерхольду течение.

Третьим этапом оказалось возвращение в обычный профессиональный театр — на этот раз отнюдь не провинциальный, но крупный столичный, которому предстояло занять в Петербурге место театра Комиссаржевской, опустевшее после ее смерти. Таиров поступил актером и режиссером в петербургский Новый драматический театр. Он и в Передвижном театре не прерывал актерской деятельности — пресса хвалила его, но режиссерские интересы явно перевешивали. Во всяком случае, когда он в беседах со студентами доказывал необходимость для режиссера быть актером, он в значительной степени основывался на личном опыте. Было бы интересно изучить актерскую биографию Таирова — по отдельным отзывам, в нем проглядывал актер романтического плана. Приподнятость его исполнения не вмещалась в рамки Передвижного театра, с Мейерхольдом он не соглашался, периферийному театру был чужд Опыт петербургского Нового драматического театра, естественно, привел его в ужас. Он встретился там с режиссером, противоположным ему по всему своему облику.

{78} Евтихий Карпов — не столько умный, сколько осторожный и хитрый — принадлежал к наиболее уверенным и неколебимым представителям рутинного театра — бороться с ним казалось напрасным идеализмом. Таиров только начинал свой режиссерский путь. Со стороны Карпова он мог встретить лишь затаенную усмешку — он даже не представлялся Карпову серьезным врагом. Репертуар театра — эклектичный, поверхностный — совсем уже лежал за пределами интересов Таирова.

Работа в этом театре как бы завершила первый и горький этап жизни Таирова. Реальный, конкретный, бытующий театр он познал для себя исчерпывающе и пришел к сознанию необходимости порвать с ним, уйти в другую профессию. Таиров обладал эффектным красноречием, даром полемиста — адвокатские данные как бы явно наличествовали.

Но отречься от конкретного, бытующего театра не означало отречься от театра в глубоком смысле слова. И чем неприемлемее становилось для него театральное искусство в познанных им формах, тем более уверенно жила в нем мечта о подлинном театре, не угасала воля к познанию театрального искусства как мощного проявления человеческого творческого начала.

Таирова не соблазняли мистические увлечения десятых годов. Он был для этого слишком реален и конкретен. Но ему не менее претило господствующее буржуазное искусство — репертуар Рышкова, Потапенко, Арцыбашева, заполнивший сцены театров.

Вспомним, что Чехова он воспринимал в высоком поэтическом смысле — не напрасно через десятилетия в постановке «Чайки» он на иной основе вернулся к поискам, начатым еще ранним спектаклем «Дядя Ваня». Пока — он разделял ненависть Треплева к показу на сцене людей, которые пьют, едят, ложатся спать. Одновременно Таиров чувствовал силу театра — даже в тех его проявлениях, которые он последовательно и стойко отрицал. Успех подобных спектаклей не только не поколебал его убежденности в мощи сценического искусства, но в гораздо большей степени подтверждал ее. Он ждал своего часа. Этот час пробил неожиданно — появился Марджанов с его фантастической затеей Свободного театра, который должен был сочетать трагедию и оперетту, драму и фарс, оперу и пантомиму в едином театральном коллективе. Более того, в Свободном театре, по заявлению его основателей, объединялись мировые знаменитости всех возможных жанров театрального {79} искусства. Таиров откликнулся На предложение Марджанова войти режиссером во вновь создаваемый театр, почувствовав здесь возможность осуществления своих давних мечтаний. Он даже не очень боялся обмануться. Под личиной присяжного поверенного бушевали театральные мечты. Он вновь уверовал, что сможет продолжить свои поиски театра, освобожденного от декламационного пафоса провинциальных трагиков, от мистических туманов, от натуралистического груза, пиджачного мещанства.

Почти ригористичный в своих устремлениях, направляясь в Свободный театр, он был еще более ожесточен, чем ранее, — слишком дорого ему дался предшествующий опыт. Не будем его винить за то, что он часто бывал несправедлив — он оставался честен перед собой, даже когда в Художественном театре тех лет воспринимал не Андреева под знаком Достоевского, а Достоевского под знаком Андреева, более того, Чехова и Горького — под знаком Сургучева и Юшкевича, а не наоборот. Он видел мир широко, крупно и, если не празднично, то уже, во всяком случае, не тускло. Сила жизни била в нем ключом. Он отрицал, чтобы определить свое лицо. Он отмежевывался порою слишком поспешно и порою закрывал глаза на подлинные ценности.

В Москве Таиров появился вместе со Свободным театром еще никому почти неведомым режиссером. Но Свободному театру принесли успех не постановки Марджанова и Санина — режиссеров достаточно известных Москве, — а молодого Таирова. Не эксцентрическая «Прекрасная Елена», действие которой тянулось от Древней Греции до наших дней, не «Сорочинская ярмарка», с ее блестяще поставленной сценой южной украинской ярмарки и живыми волами, но китайская сказка «Желтая кофта» и пантомима «Покрывало Пьеретты» по либретто Шницлера, с музыкой композитора Донаньи оказались неожиданными, интересными открытиями.

О пантомиме много говорилось в те годы — говорилось, но не осуществлялось. Москва не знала студийных опытов Мейерхольда. В Свободном театре Таиров по-своему превращал теорию в практику.

В это время он протестовал против бытовщины на сцене и продолжал винить Художественный театр в натурализме (хотя разрыв МХТ с натурализмом стал очевидным). Он по-прежнему отрицал законы условного театра, в деятельности которого видел непреодолимые эстетические противоречия. Таиров тогда смело провозглашал искусство {80} пантомимы, освобождение от литературщины в театре, воспитание «синтетического» актера. Я помню юношеские впечатления, оставленные его дебютными спектаклями. Самая тематика «Покрывала Пьеретты», как, впрочем, и «Желтой кофты», отходила на второй план. В центре пантомимического спектакля лежала сцена бала на фоне серебряных колонн — создание художника Арапова. В неожиданном сочетании лирики Алисы Коонен и трагического гротеска Арлекина — Чаброва таинственное появление Пьеро и даже тема смерти воспринимались театрально-празднично, вне мистической окраски. Точно так же в «Желтой кофте» его интересовали не похождения юного китайского принца. В этом масштабном ярком спектакле — некоей своеобразной, затейливой, со вкусом исполненной стилизации китайского театра — зрителей занимали и длинные оранжевые красивые складки занавеса, и молчаливая фигура меланхоличного суфлера, и важно медлительный образ мудрого конферансье, которого с тончайшим мастерством изображал первый опереточный и будущий драматический актер Н. Ф. Монахов. Здесь полностью использовались приемы китайского условного театра. Достаточно было условно перекинуть ногу, делая вид, что слезаешь с воображаемой лошади, чтобы зритель ясно понимал: стиль спектакля — полная противоположность натуральности «Сорочинской ярмарки». Эти приемы, которые с течением времени стали для нас хрестоматийными, тогда не только поражали своим необычным экзотизмом, но и вводили в особый театральный мир. Актеры выполняли задания режиссера с нескрываемым удовольствием.

Но Свободный театр не мог выдержать тяжелого финансового груза — дорогостоящая игрушка просуществовала лишь один сезон. Эклектизм замысла и отсутствие сколько-нибудь последовательной программы мстили за себя. Из разрушенного Свободного театра возникли три новых театральных предприятия. Во главе одного из них стал воодушевленный и окрыленный Таиров.

Он многое вынес из опыта Свободного театра. Может быть, впервые в актерах он встретил художников, поверивших ему. Он ощутил радость не только внешнего успеха, но и обретения — как теперь любят говорить — единомышленников. Раньше ему приходилось работать в среде, в большинстве случаев чуждой его замыслам: ни один из театров — ни Передвижной, ни тем более Драматический — не оказался для него *своим* театром. Теперь он осознал необходимость создания единого театрального организма, {81} тем более что он уже не чувствовал одиночества. Его окружала и молодежь и ряд художественных деятелей, толкавших его на продолжение так счастливо начатых опытов. В Свободном театре он организовал свой уголок, теперь ему предстояло создать *свой* театр — и он действительно создал со своими друзьями по искусству новый театр-студию — Камерный.

Вместе с тем ему предстояло самому себе отдать отчет не только в своих удачах, но и в своих просчетах. Вряд ли его можно было обвинить в служении «искусству для искусства» — в некоей отвлеченной и беспредметной игре театральными элементами. Он верил в великий смысл искусства как общественного и художественного явления. Он хотел понять, так сказать, «искусство в себе», его специфику — хотел познать силу его воздействия на зрителя, — что именно в этом неповторимом и обаятельном явлении так неотразимо влияет, побеждает, увлекает, потрясает. Ему необходимо было разграничение во имя определения существа. И «Покрывало Пьеретты» и «Желтая кофта» как будто подтвердили его возражения против натурализма и голого эстетизма. Но они еще не давали полной положительной программы. Ее еще предстояло выработать в этом новом создаваемом им театре. Оказалось, что на это ушло не несколько месяцев, даже не несколько лет, а целая жизнь.

## 2

Деятельность Таирова охватывает огромный период времени, на каждом отрезке которого он преследовал точно поставленные перед собой цели. В этой статье нет ни возможности, ни необходимости останавливаться на всех постановках Таирова, даже упоминать каждую из них. Таиров был человеком целеустремленным, необыкновенно искренним и преданным родине. Порою он казался в каких-то отношениях прямолинейным, но в защите своих взглядов оставался упорен, последователен. Он не обладал свойственной иным из художников чертой — не сжигал то, чему раньше поклонялся. Даже пересматривая, изменяя позиции, он сохранял нечто, для него очень важное и ценное, что продолжало лежать в основе его деятельности. Поэтому так фундаментально и последовательно, в беспрестанных поисках, накапливалось его художническое, человеческое богатство.

Яростный полемист, он, однако, нуждался в последователях, {82} защитниках. Таиров организовал общество друзей Камерного театра, целью которого были вначале поддержка и пропаганда молодого начинающего театра, а затем внедрение его идей в широкие круги зрителей. Он выпускал журнал «Мастерство театра» и газету «7 дней МКТ». Он основал некий художественный клуб Камерного театра «Эксцентрион», в котором происходили творческие вечера, капустники, лекции, касавшиеся и Камерного театра и общетеатральных проблем. Всеми силами стремился Таиров создать вокруг театра широкое общественное окружение.

Исполненный творческого пафоса, он осуществлял свою особую театральную линию. Одновременно он очень часто полемизировал с тем, что в дальнейшем признавал, но признавал уже значительно видоизмененным, возникшим под влиянием самостоятельно накопленного творческого опыта, больших личных внутренних переживаний. На каждом этапе он пытается формулировать результаты своих поисков, но порою его творческие свершения бывали шире его теоретических высказываний.

Его литературное наследие как бы составляет автобиографию человека, очень искреннего, непосредственного и честного, пережившего вместе со страной все важнейшие этапы ее жизни. Мы видим, как художник, начав с вызывающего полемического задора, с резкого отрицания многих установленных оценок, становится все более глубоким и сильным, убеждается в необходимости проникновения в психологию образа. Его возмущало широкое распространение на большинстве сцен болтовни вместо хорошей дикции, отсутствие культуры тела, спасительное использование спокойных, доступных любому актеру приемов без профессиональной, глубокой подготовки. Стремясь пробудить в актере страсть и темперамент, он полемически сводил внутреннюю технику только к эмоциям, но часто подменял эмоции образа эмоциями, неизбежными у каждого актера в момент творчества.

Он встал перед разгадкой одной из самых важных проблем актерского творчества — двойной жизни актера, которая по-настоящему еще не исследована и не раскрыта и которая составляет тайну актерского творчества (я переживаю горе, испытывая при этом огромную творческую радость; я властен вызвать в себе переживание горя и властен его прекратить по своей воле).

Он был в значительной мере прав, бунтуя против господствовавшего репертуара. Он видел на большинстве сцен {83} русских театров в предреволюционное время торжество мелких чувств, заменяющих подлинную страсть, и беззастенчивое обилие семейных ссор, заменяющих трагический конфликт.

Для Таирова подобные пьесы и соответствующее исполнение были нестерпимы, а Алиса Георгиевна Коонен, как актриса, в которой он нашел воплощение своих идей, эти пьесы в свою очередь отвергала.

Встреча режиссера Таирова с актрисой Коонен не походила на встречу Станиславского с юной Лилиной, с которой он вместе начинал и которая стала одной из самых верных его учениц, или на встречу Мейерхольда с Зинаидой Райх. Здесь мы имеем встречу двух равноправных художников. Алиса Георгиевна с самого начала, уже в Художественном театре, занимала свои особые позиции. Ее очень любила молодежь, в особенности за две роли: Анитры в «Пере Гюнте» и Маши в «Живом трупе». У нее были чудные глаза и прекрасный голос. Анитру она играла с великолепным чувством театральности, а в Маше выбирала не цыганскую удаль, которую так часто и самозабвенно играют на сцене, а исконную цыганскую строгость и гордость, плавную цыганскую повадку.

Постепенно она стала чувствовать, что в Художественном театре, где ее очень ценили, она не найдет выхода своему влечению к новым выразительным сценическим средствам, к красоте звука и жеста, к декоративности. Но вместе с тем от Художественного театра она взяла самое лучшее — глубину постижения образа. Алису Георгиевну всегда отмечала повышенная требовательность к себе. Встреча с Таировым была существенно важна и для нее и для него. В Художественном театре покачивали горестно головой, а между тем Алиса Георгиевна нашла себя в Камерном театре. Она стала творческой спутницей А. Я. Таирова на долгие годы и часто своим искусством углубляла его режиссерские построения.

Творческий путь Таирова в Камерном театре можно разделить на несколько этапов. Я помню открытие театра. Оно собрало не очень много народу. Здание еще не было готово, на стенах зала виднелись пятна от сырости. Труппа в значительной степени состояла из начинающих актеров, но первый же спектакль — «Сакунтала» — приковал внимание к новому театру.

Была в «Сакунтале» своеобразная непобедимая поэтическая прелесть, охватывающая всю атмосферу спектакля, тонкую, музыкальную. Нежнейшие тона декораций Кузнецова, {84} легкая грация сдержанных и целомудренных мизансцен и трогательная нежность Коонен — Сакунталы говорили о полноте жизни, о ее духовной человеческой силе.

В годы, когда на сцене преобладал пессимизм, Таиров утверждал возможность иного, реального прекрасного мира, в котором господствуют красота и мудрость человека. Этими принципами высокого гуманизма Таиров руководствовался как человек и художник, хотя на первый взгляд казалось, будто он ставит перед собой и решает чисто эстетические задачи.

В то время, когда Художественный театр не находил выхода своим гражданским стремлениям, в то время, как главенствующими в репертуаре большинства театров стали Арцыбашев и Рышков, — возник театр, утвердивший произведения мировой драматической литературы.

Теоретически приписывая драматургу на первых порах только роль сценариста для театрального представления, Таиров выбирал пьесы, выдержавшие испытание временем и отвечавшие самому высокому не только театральному, но и литературному вкусу. Камерный театр вскоре обладал репертуаром, которым мог гордиться любой самый требовательный театр. Он ставил Кальдерона, Бомарше, Гольдони, Шекспира, Калидасу.

Сам Таиров тогда в значительной степени находился под влиянием современной живописи. Он искал художника, творчество которого совпадало с его мечтаниями. На его сцене появляются художники разнообразных направлений и индивидуальностей. Таиров видел утверждение театральности и в декорациях Гончаровой, и в необыкновенно прозрачных, воздушных, тонких полотнах Кузнецова, и в затейливых боскетах Судейкина, и в расточительно ярком Лентулове. Но сотрудничество с этими художниками оказалось только подготовительным поиском, подступами к театру, который он замыслил создать.

Основным свойством художественного мышления самого Таирова было стремление к укрупнению.

Всю свою жизнь он утверждает значение крупных форм: мистерии-трагедии и арлекинады-комедии; он стремится увидеть за рамками спектакля некие вечные законы, заставить зрителя вникнуть в существенные явления жизни. Им неизменно владеет обобщение жизни и ее явлений. Ему важно было не только конкретное проявление любви, но, более того, любовь сама по себе, как нечто, лежащее в основе бытия, не только конкретное проявление страсти, но, более того, страсть сама по себе.

{85} Трагедия Анненского «Фамира-кифарэд» стала его первым подлинным сценическим манифестом. По книгам Фукса, Сергея Волконского, излагавшего мысли Аппиа и других, мы уже знали теоретические требования трехмерного сценического пространства как единственно соответствующего трехмерному телу актера. Мы знали, что ни плоскостное решение, ни барельефное не соответствовали теоретическим постулатам трехмерности актера на сцене. Такой замысел и воплощал спектакль «Фамира-кифарэд». В нем Таиров решал ряд эстетических проблем. Он практически доказывал мысль о значимости движения и красоты звука на сцене.

Кубы и пирамиды, система наклонных площадок, по которым двигались актеры, создавали некий образ античной Греции. Эти пирамиды возбуждали ассоциации, они становились то метафорой кипарисов, то неким подобием гор, воспринимались не просто как оголенные сценические площадки, а создавали определенный сценический образ, сценическую метафору, погружали в атмосферу Эллады.

Спектакль «Фамира-кифарэд» завершил целый этап творчества Таирова и стал ключом к его дальнейшим поискам в области решения сценического пространства, как бы олицетворял эстетические принципы, которые потом Таиров мощно развил.

## 3

К Февральской революции казалось, что Камерный театр уже умирает: в газетах сообщалось о его закрытии, меценаты, разочаровавшись в прибылях, отказывались от его поддержки, требовали изменения репертуара, но Камерный театр неожиданно возник вновь в качестве полустудийного театра накануне Октябрьской революции. Им заинтересовался А. В. Луначарский. На Большой Никитской, рядом с теперешним Театром Маяковского, в небольшом клубном помещении широко развернулась его деятельность. Голодная и холодная Москва давала блестящие образцы театрального искусства. В маленьком, но широком зале зрители сидели в пальто. Этот сезон окончательно утвердил право Камерного театра на существование. Репертуар театра состоял из спектаклей — «Король-Арлекин», «Обмен», «Саломея», пантомимы «Ящик с игрушками», — отнюдь неравноценных по значению.

Таиров окончательно отказался от живописных декораций. «Обмен» играли на почти обнаженной сцене.

{86} В «Саломее», как известно, Таиров шел к решению «живых» декораций, которые должны были корреспондировать сценическим событиям. Серебряные занавесы задергивались согласно атмосфере действия, черно-серебряное полотно падало, как меч.

Таиров шел избранным путем последовательно и вдохновенно. Если считать период, закончившийся «Фамирой-кифарэдом», вступительным, то теперь начинался период разработки и закрепления театральных, специфических, только ему свойственных приемов творчества. Он ознаменовался кроме уже названных такими крупными постановками, как «Адриенна Лекуврер», «Благовещение», «Ромео и Джульетта», «Принцесса Брамбилла», и завершился итоговыми постановками «Федры» и «Жирофле-Жирофля». Таиров встретил актеров, на которых можно было опереться, помимо Алисы Георгиевны Коонен это были Церетелли, Соколов, Эггерт, Аркадии, Уварова, помогавшие созданию театра.

Не все бывало здесь убедительно. Конечно, нельзя было принять эксцентрическое толкование «Ромео и Джульетты» в форме арлекинады. В «Принцессе Брамбилле» царили эксцентриада и гротеск — расточительно щедрое переплетение реальности, фантастики, цветового богатства, цирковых и акробатических номеров, неожиданных появлений и исчезновений и т. д. В «Благовещении» режиссер, рассматривая мистерию как некую театральную форму, не в силах был преодолеть мистические тенденции автора.

Но уже в «Адриенне», навсегда сохранившейся в репертуаре театра, на фоне стилизованного барокко, изогнутых немногочисленных ширм и кресел, среди изысканных стилизованных образов придворной знати развертывалась нежная и трагическая судьба Адриенны Лекуврер, для которой Коонен нашла раняще волнующие интонации. Изощренности общего рисунка она противопоставила человечность и простоту, достигавшую порою подлинно трагической силы. Ее образ стал образом насыщенной прелести и правды, примером классической стройности игры. На первых спектаклях нежный и щемяще трогательный — он созревал на протяжении своей долгой сценической жизни, все углублялся, осложняясь и одновременно сохраняя непосредственность первоначального восприятия.

Однако важнейшими работами Таирова в тот период были, конечно, «Федра» и «Жирофле-Жирофля». Здесь Таиров пришел к утверждению искомых им начал: и культуры движений, и разработанного слова, и в первую очередь {87} важнейшего свойства его спектаклей — эмоциональной внутренней наполненности.

Год 1922‑й, год постановки обоих этих спектаклей, был чрезвычайно знаменательным для советского театра. Театральная жизнь достигла высочайшего напряжения, поиски самых изысканных художников вылились в наиболее утонченные и неожиданные формы. Казалось, что владевшая большинством художников формула «созвучия революции» нашла законченное выражение. Она лишь в редких случаях обозначала сюжетную близость к революционным событиям, скорее — соответствие силе бунтующих страстей и мощи идей, наполнявших жизнь молодой Советской республики. Еще не имея в своем распоряжении достойного современного репертуара, сторонники этой формулы искали в спектаклях духовной высоты, равной эпохе.

Сезон 1921/22 года как бы подводил итог первому революционному пятилетию. Вахтангов показал трагическую мощь в «Гадибуке» и лирическую радость жизни в «Турандот». Мейерхольд в «Великодушном рогоносце» освобождал актера и вместе с тем человека от всех ненужных и надоевших красивостей и смело шел к обнажению жизни. Станиславский в своем ярчайшем «Ревизоре» обнаружил фантасмагорического и в то же время вполне реального Хлестакова в лице Михаила Чехова и дерзко рвал преграды между сценой и зрительным залом, заставляя Москвина, опираясь на суфлерскую будку, обращаться со своим монологом «Чему смеетесь?..» при внезапно освещенном зале непосредственно к зрителям.

Таиров наравне с другими театрами подводил итог предшествующему пятилетию. Нужно напомнить, что Камерный театр в двадцатых годах пользовался исключительной популярностью. Он занимал в беспокойной, тревожной и сильной театральной жизни одно из ведущих мест. В это время театры работали над спектаклями долго и упорно, редкий крупный театр выпускал больше одного-двух спектаклей в сезон. Театры хотели говорить о самом для них существенном и самом важном и не допускали снижения требований к искусству. Вне зависимости от того, принимал или не принимал зритель премьеру Мейерхольда или Таирова, их спектакли вызывали напряженный интерес. Ни один значительный спектакль не проходил без резкой полемики.

Камерный театр собирал переполненный зал, его премьер жадно ждали как его друзья, так и его противники. В зале Камерного театра, в его фойе, расположенном в {88} уютных залах прежнего барского особняка, собиралась оживленная доброжелательная и гневная театральная толпа. Среди зрителей можно было встретить и Станиславского, и Немировича-Данченко, поэтов и художников, актеров и постоянных посетителей Камерного театра — молодежь.

К двадцатым годам Камерный театр уже показал спектакли, определившие его популярность. Он был «наравне с веком». Но все то, что казалось порою или чрезмерно нарочитым, или холодноватым — хотя Таиров и объявлял основным законом театра силу страстей, — в спектаклях 1922 года действительно выглядело правомерным и органичным.

Таирова заботило создание необходимой зрительской атмосферы. Мы не предвидели, каким увидим театр при новой встрече на открытии сезона. Сначала зритель видел простой обычный зал с балконом. После «Фамиры-кифарэда» уже вестибюль расписали узорчатыми листьями, невиданными животными. Старый особняк Камерного театра стал экзотическим. Но к моменту «Федры» он напоминал белую, чистую, скромную и строгую аудиторию, без балкона, завершавшуюся красивым амфитеатром.

«Федра» Расина в Камерном театре принадлежала к событиям историческим в развитии советского театра. Дело заключалось в том понимании трагедии, которое демонстрировал в этом законченном и принципиальном спектакле Таиров. Представлялось парадоксальным само обращение в этот период к Расину, хотя для Камерного театра оно не было совсем неожиданным. Собственно говоря, его эстетический путь в этом направлении начался еще задолго до «Федры», когда в трагедии Иннокентия Анненского «Фамира-кифарэд» произошло не только его первое обращение к античной тематике, но и утверждение новых постановочных принципов.

«Федра» была спектаклем решительным и бескомпромиссным. Перед Валерием Брюсовым, сделавшим интереснейший вольный перевод расиновской «Федры», перед режиссером и художником встали чрезвычайной важности вопросы: если «Федре» предназначалось отвечать владевшей театрами формуле «созвучия революции», то каким же путем следовало искать эти отзвуки в придворной трагедии.

Таирову и театру предстояло прорваться к подлинному содержанию мифа о Федре и насытить спектакль силой подлинных страстей. Брюсов, сохраняя конструкцию трагедии {89} Расина, заменил, однако, имена латинских божеств эллинскими; передавая красоту текста, он снял с него нарядную пышность, а Таиров вместе с художником решительно порывал не только с придворной Францией, но и с поздней Элладой. Таиров не подражал действительности, он мечтал через века передать ощущение древней, архаической, пылающей высокими страстями Греции и в ней обрести ощущение тревоги и беспокойства, которыми он насытил этот трагический спектакль. Он воскрешал образы монументальные, заново открывал классицизм.

После долгих поисков Веснин определил характер макета. Как всегда у Таирова, декорация олицетворяла художественный, в какой-то мере символический образ действительности. Сцена как бы представляла наклонную палубу, оранжевые и красные полотнища напоминали паруса. Этот крен сценической площадки, по мнению Таирова, подсказывал ощущение надвигающейся внутренней катастрофы. Он обозначался не только тревожным креном палубы корабля в момент наступающей гибели, но и креном душевным. Цилиндры, стоявшие в различном направлении по бокам сцены, придавали увесистость сценической постройке, завершали ее. Она легко принимала свет, и моменты душевных потрясений подчеркивались изменением света. Таиров следовал традициям французского классицизма, освобождая сцену от какой-либо мебели. Он как бы предоставлял полную свободу актерам, но изломы сценической площадки, которая помимо своего основного уклона имела разную высоту, позволяли режиссеру лепить из актера почти скульптурную фигуру. Таиров владел секретом мизансцены тела в открытом пространстве. Эти скупые мизансцены могли на первый взгляд казаться даже элементарными. Они были точны и немногочисленны; это была какая-то геометрическая стройность: Таиров не рвал с законами французского классицизма и как бы находил в них плодотворное сценическое зерно.

В костюмах Веснин использовал в различных вариациях и сочетаниях элементы античности. Даже Федра носила золотой шлем, ярко гармонировавший с тем красным плащом, которым так искусно владела исполнительница главной роли. Легкий, короткий плащ, короткая туника, ножны, блестящий щит, острое копье дополняли образ Ипполита, появлявшегося каким-то сверкающим лучом в исполнении Николая Церетелли. Актеры искусно двигались на невысоких котурнах, которые увеличивали их рост и в то же время придавали их поступи немного тяжеловесный и торжественный {90} характер. Таиров в своей постановке доходил до простоты, которая связывалась в его фантазии с античной архаикой.

Наиболее полного выражения замысел Таирова достиг в исполнении Коонен — Федры. Коонен отодвигала на второй план и мучения долга по отношению к Тезею и ревность к Арикии, оставляя их лишь как легкие добавочные краски. Она сжала и направила к одной цели весь свой темперамент и волю.

В образе Ипполита Таиров рисовал легкого и стройного охотника, лишенного какого-либо жеманства, свойственного обычному представлению об Ипполите как о некоем своеобразном Иосифе Прекрасном. Церетелли — умный, обаятельный актер — казался предназначенным для таировских поисков. Он отлично чувствовал себя в высокой трагедии — что показало его первое появление в «Фамире-кифарэде» — и еще лучше он ощущал стремительный жизнерадостный ритм, как в «Короле-Арлекине», где он заражал зрителя темпераментом и великолепным мастерством движения. В Ипполите он поймал зерно образа — строгую застенчивость и поэтическую влюбленность. Всю роль пронизали внутреннее благородство и отвращение ко лжи. Пластически она строилась во многом контрастно по отношению к Федре — роль текла более стройно, менее порывисто, более летяще, и дуэты Федры и Ипполита звучали музыкально и по существу и по форме.

Жестокость, суровость Тезея, весь его облик был удачно воплощен актером Эггертом. Эггерт был актером кованой формы — во многом рациональный, лишенный яростного темперамента, он лепил образы скульптурно, четко, ясно, умея закончить движение необходимой завершающей точкой.

Подлинно трагедийной высоты достигал в рассказе Те-рамена о гибели Ипполита Аркадии. Это было очень неожиданно для посетителей Камерного театра, привыкших расценивать Аркадина преимущественно как комедийного актера. На это амплуа он был предназначен всеми своими внешними данными — небольшого роста, плотный, можно сказать, полный — он был широко использован в Камерном театре в целой серии комических ролей. Но монолог Терамена он передавал с огромной внутренней силой — у Аркадина появилось умение образно рисовать, — и гибель Ипполита воскресала точно и сурово.

Само пластическое решение образов и мизансцен как бы не допускало никаких пустых мест; каждое движение встречало {91} ответное. Спектакль велся то нарастая, то падая, но нигде не прерывал своего жесткого течения. Несмотря на сохранившуюся напевность речи, Таиров решал спектакль сурово, даже в какой-то мере аскетично. Веснин отнюдь не преследовал красочной праздничности — само сочетание красок было скупо, и каждый из цветов художник взял в его предельной насыщенности, а не в блеклости; нарядности не проскальзывало в строго красивом спектакле.

Одновременно с «Федрой» Камерный театр завершил свои опыты в другом направлении, которое тоже считал существеннейшим в первый послереволюционный период, ибо форма буффонады — открытое радостное представление — была для него не менее созвучна революции по своей насыщенности радостью жизни, ее приятием. Таким спектаклем парадоксально оказалась оперетта Лекока «Жирофле-Жирофля».

Я думаю, что какие бы потом ни появлялись опереточные спектакли в форме явного, намеренного неправдоподобия, ни один из них не достиг того мастерства, как «Жирофле-Жирофля».

Таиров ставил «Жирофле» полемически. Его полемический задор был направлен против постановки Немировича-Данченко «Дочь Анго» в Музыкальной студии. Таиров боролся с опереточной пошлостью с иной стороны, чем Немирович-Данченко, но в борьбе с ней они, конечно, являлись союзниками. Шли они принципиально противоположными путями.

Таиров в каждой мизансцене, как и во всем общем решении спектакля, искал театрального оправдания, Немирович-Данченко — не только театрального, но и психологического. Таиров откровенно защищал подчеркнутую условность. Немирович-Данченко сближал оперетту с жизнью, находя тончайшие психологические ходы исполнителям. Таиров восхищенно иронизировал над всеми образами «Жирофле-Жирофля» — не оставалось ни одного действующего лица, не вовлеченного в круг этой легкой забавы, — Таиров был неистощим на выдумку, на блеск мизансцен; взбегая по лестницам, несясь в танце, заразительно смеясь, исполнители с наслаждением потешались над созданными ими образами вместе со зрителем, увлекались музыкальностью хоров и куплетов, подзадоривали и зрителя, и себя, и партнеров, но неизменно сохраняли строгость вкуса, завоевывая старые формы оперетты, так сказать, приступом, а не обходным движением. Не случайно Немирович-Данченко называл свой спектакль комической оперой, а Таиров сохранял {92} привычную жанровую терминологию. Таиров интересовался не логикой образа, а только логикой жанра. У Немировича-Данченко массовые сцены рыбного рынка очаровывали юмором зорко найденных характерных черт. Таиров лишал массовые сцены какой-либо индивидуализации: группа одинаково одетых блестящих «кузенов» и вызывающе дразнящих девушек, с заразительным темпераментом певших куплеты, выстраивалась в стройные линии и пользовалась любым случаем подчеркнуть свою победоносную жизнерадостность. Немирович-Данченко избегал эксцентричности, Таиров видел в ней художественное зерно спектакля. Таиров утверждал неправдоподобие оперетты как жанра, ее гротесковость. В основе оперетты для него лежал забавный анекдот, намеренная алогичность. Нельзя было сказать, что «Жирофле-Жирофля» была проникнута нигилизмом. Ни в коей степени! Этот спектакль, конечно, утверждал радость жизни, но… и только. Это была откровенная жажда смеха, проповедь дерзкой юности, насмешка над старым, разоблачение напрасных страхов и не страшных опасностей.

Дело было не только в простейшей установке Якулова с открывающимися люками, мачтами, по которым лазали матросы, легкими лестницами, на которых располагались артисты «хора», но и в том, с какой веселой и блестящей изобретательностью Таиров использовал эту остроумную декорацию.

Вся установка рассматривалась скорее как площадка для игры актера, чем сколько-нибудь реальное, определенное место действия, хотя она всеми деталями намекала на «морскую атмосферу». Это была как бы живая декорация, где сами собой открывались и захлопывались люки, въезжали и уезжали предметы, причем эти предметы опять-таки появлялись лишь в меру их необходимости для актера. Они служили ему, так сказать, прибором для работы, становились его профессиональным орудием. Если мизансцены «Федры» были объемны и строги, соблюдая как бы предельную точность и выпуклость, то в «Жирофле» Таиров намеренно шалил: он обнаруживал свое режиссерское мастерство, строя мизансцены кругами, спиралями, используя сцену в высоту или выстраивая актеров откровенно линейно перед зрительным залом. Порою в эту шаловливую игру иронично вплетались моменты ревю, как бы заимствованные из западных постановок. Но во всех случаях мизансцены обусловливались жизнерадостной музыкой Лекока, зовущей именно к быстрому темпу, диктовавшей спектаклю {93} его безудержный темперамент и радостный смех, а порою и лиризм.

Соответствовал простоте установки и принцип костюмов, тоже очевидно ясный. В основе всех костюмов лежали трико и фуфайки — проще невозможно, а все добавления — фрак и визитка Мараскина и устрашающие морские брюки клешем предводителя бандитов — в их простейшем сочетании давали невиданные эффектные результаты.

Порою Таиров доходил в своем решении до подчеркнутых эксцентриад: незадачливые родители сестер Жирофле и Жирофля — Соколов и Уварова — истолковывались как клоун и клоунесса. У Соколова, как у циркового клоуна, поднимались неожиданно волосы, он не чуждался самых испытанных, но в данном спектакле неожиданно звучавших клоунских трюков. Исполнители играли как бы пародию на свои литературные прототипы.

В Фенине, игравшем вожака пиратов, обычные атрибуты пиратского романа были доведены до предела, до отчетливой иронии. Таким возникало и его матросское окружение — пародийно опереточные пираты; режиссер, принимая основные законы жанра, откровенно смеялся над принятыми и установленными в опереточном театре приемами его сценического выражения. «Жирофле-Жирофля» — утверждение чистоты жанра и насмешка над его укоренившейся сценической практикой. И лишь два исполнения: Жирофле-Жирофля — Коонен и Мараскин — Церетелли — были истолкованы в легчайшем комедийном плане.

Коонен играла две роли — двух сестер близнецов, как две капли похожих одна на другую. Она умело дразнила и действующих лиц и зрителей, вводя их в заблуждение, заставляя угадывать, какая из сестер перед ними, что не мешало актрисе находить определенную характерность для каждой из них. Коонен дурила на сцене с наслаждением и очень тонко пела куплеты.

Церетелли играл Мараскина с блеском — можно сказать, не боясь вульгарного выражения, — с каким-то опереточным французским шиком. Легкое упоение жизнью пронизывало каждое его отточенное движение, он стремительно появлялся на сцене, танцевал, заражая темпераментом своих театральных кузенов. Песню о пунше он исполнял с изощренной лихостью. Он играл, конечно, не характер, — как нельзя было искать характеров вообще в этом изысканном радостном представлении.

И подобно тому как в «Федре» выбранный принцип был исчерпан до конца, точно так же был исчерпан принцип {94} опереточного неправдоподобия в «Жирофле-Жирофля». Таким образом, оба эти спектакля как бы завершали целый период Камерного театра. Таиров поставил точки над пройденным путем, и, нужно сознаться, он завершил его блистательно. После восьмилетней деятельности театра он действительно как будто бы утвердил законы движения, законы речи, законы актерских эмоций. Но те пути, которые ему предстояли, были еще более сложными, ответственными и глубокими. Оказалось, что он только расчистил почву.

Становилось ясно, что в театрах страны, переходившей от гражданской войны к усиленному строительству, формулы *созвучия революции* далеко недостаточно. Эта формула изжила себя. Она сделала свое дело с блеском, найдя самые разнообразные выражения в том же Художественном театре, у Мейерхольда, у Таирова, обнаружив огромное богатство сценических приспособлений, но театр уже стоял перед новыми, гораздо более существенными задачами.

К этому времени относится первая зарубежная поездка Камерного театра. Эта поездка многому научила Таирова. Начался новый этап его творчества.

## 4

Для самой личности Таирова — человека крайне откровенного и принципиального, — для его отношения к искусству характерно некое внутреннее здоровье, он был совершенно лишен болезненного или мистического мировосприятия, ощущения каких-то таинственных сил. Еще ставя «Фамиру-кифарэда» и «Сакунталу», он отнюдь не стремился уйти в потусторонние миры. Он смотрел на мир ясно и четко. Казалось бы, католик Клодель с тематикой, затронутой в «Благовещении», толкал к религиозному постижению мира. Таиров это понимание совершенно отринул. Его обуревала страсть — познать самую суть театрального искусства в реальном, конкретном смысле, вне мистических, таинственных домыслов.

Ему важно было уяснить, какое место занимает в театральном искусстве движение, какое место принадлежит звуку. В его фантазии, в творческом его мозгу существовали любовь, ревность, страсть, долг, но он полагал недостойным интересоваться, как некий Иван Иванович в пиджаке ревнует к некоему Петру Петровичу во фраке, в театре, который, по существу, праздник и предназначен {95} вселять в зрителя жизненную творческую силу. Этот театральный мир со своими законами движения, звука, света, считал он, касается высоких духовных и душевных эмоций, страстей, очищенных от повседневных мелких мещанских забот. И в выражении мира страстей конкретно-театральными средствами Таиров достиг в «Федре» и «Жирофле» полной виртуозности. Он умело строил речь актера — напевно, музыкально. Он виртуозно распоряжался сценической площадкой, воздвигая во всевозможных ракурсах лестницы, наклонные площадки, по которым мастерски двигались его актеры.

Можно было спорить со спектаклями, но не с мастерством их осуществления. Можно было отвергать подобное понимание трагедии и оперетты, но не режиссерскую последовательность. То, что хотел сделать Таиров, он сделал.

Эти спектакли в Германии и Франции произвели ошеломляющее впечатление. Так и должно было случиться.

За всем режиссерским мастерством фигурировала упоительная раскованность страстей, не считающаяся с привычными театральными нормами и сметающая узаконенные западным театром правила. Нарушение классических традиций заключалось не только в неожиданном обращении со сценической площадкой, но и в неистовстве эмоций — как называл Таиров актерский темперамент, — в наличии у актера захватывающей радости творчества, позволявшей овладевать противоположными жанрами, даже в трагедии утверждая силу жизни. Вместо ожидаемого театра, свидетельствующего об упадке искусства, Западная Европа увидела смелую молодую труппу, увлеченную своими задачами, и сила наслаждения жизнью, возникшая на фоне музейной затхлости «Комеди Франсэз» и пошловатой легкости театров Бульваров, казалась «варварской», говорившей о неисчерпаемом, дерзком мужестве молодого советского искусства. Не случайно книга Таирова «Записки режиссера» в немецком переводе называлась «Раскрепощенный театр».

Таиров приехал из поездки победителем. Показать такую «Федру» в Париже означало не только смелость, а вызов. Именно потому Таиров стал для западных прогрессивных театральных деятелей, с которыми у него завязалась длительная дружба, выразителем революционного искусства. «Левая» художественная интеллигенция восторженно принимала Таирова, видя в его дерзаниях силу революции. Правые круги в свою очередь видели в самом появлении Камерного театра большевистскую агитацию.

{96} Тем не менее, когда Таиров вернулся в Москву после своей первой победоносной поездки, он ощутил необходимость ответа на новые требования, необходимость осуществления новых задач. Порою ошибаясь в конкретных решениях, он принимал требования времени с открытой душой и всегда хотел ответить через свое восприятие театра приемами, самостоятельно найденными, но именно во имя осуществления выдвинутых эпохой задач. Он приехал с Запада отнюдь не очарованным западной жизнью. В нем постоянно и сильно жила стихия советского патриотизма. Оказываясь за рубежом, он чувствовал себя полпредом своей страны, и, возвращаясь, он отчитывался именно в качестве такого полпреда.

Всем своим существом Таиров, как умный художник, понял, что метафизически понятая красота, отвлеченные страсти уже невозможны. Обобщения, которые он так любил и к которым стремился, теперь он хотел точно конкретизировать, не изменяя себе. Он искал новую репертуарную линию. Я редко встречал людей, которые с таким упорством, как Таиров, преодолевали внутренние и внешние препятствия, возникавшие на их пути. Он обладал глубокой верой в сущность своего искусства, им владело желание утвердить свое понимание театра.

Проникновение в конкретную сегодняшнюю жизнь стало чрезвычайно характерным для Таирова после его возвращения из-за границы.

В инсценировке «Человека, который был Четвергом» Честертона и в полемическом подражании западноевропейскому ревю «Кукироль» появилась тема урбанизма — но урбанизма не утверждающего, а урбанизма разоблачительного.

В этих двух очень изобретательных спектаклях Таиров горько-сатирически рассчитывался с кричащими противоречиями западной цивилизации. Возник даже забавный спор между защитниками Мейерхольда («Озеро Люль») и Таирова («Человек, который был Четвергом») по поводу приоритета каждого из них в изобретении макета с движущимися лифтами. Эти макеты создавались независимо друг от друга, но тема урбанизма, несшаяся с Запада, стала очередной, она возникла перед всеми режиссерами, и появление такого рода макета стало неизбежностью. Ее затронул, в меньшей степени, и К. Эггерт в «Поджигателях» Луначарского.

Макет Таирова был хорошо построен — с сияющими световыми рекламами, с поднимающимися и опускающимися {97} лифтами, с некоторой схематичной железобетонностью декораций. В соответствии с кино, с переводными романами и сложившимися представлениями о Западе на сцене полупародийно возникал некий порочный мир, появлялись таинственно двигавшиеся фигуры с поднятыми воротниками, с надвинутыми на глаза шляпами, с револьверами в карманах брюк, с загадочным взглядом и, конечно, в фокстротирующем ритме.

Жанру ревю, расцветшему на Западе, Таиров хотел придать совершенно другое значение. Неудачный спектакль «Кукироль» интересен как попытка. Ревю западноевропейского типа — с его выставкой костюмов, вызывающей роскошью декораций, многочисленными и бессмысленно сменяющими друг друга эпизодами, с механической выучкой герлс — в советских условиях не прививалось именно в силу того, что не обладало даже намеком не только на общественную злободневность, но и какую-либо эстетическую идею, носило явно выраженный космополитический и буржуазный характер.

Таиров задумал поставить ревю с головы на ноги, придать ему острую политическую направленность. Роскоши ревю он противопоставил строгость, а бездушной разбросанности сосредоточенность — сатирическую издевку над политическими нравами и бытом Западной Европы, но сама форма в самом существе противоречила намерениям режиссера.

Попыткой развить некоторые линии прежнего репертуара в применении к поставленным театром новым задачам была оперетта «День и ночь» — виртуозно сделанный спектакль, с гораздо более подчеркнутой сатирической направленностью, чем «Жирофле».

Спектакль «Сирокко» — легкая озорная сатира на страхи буржуазного общества перед мирным советским человеком, в котором оно видит «опасного большевика», — непосредственно затрагивал современность.

Эти опыты Таиров завершил «Оперой нищих» («Трехгрошовая опера») — первым представлением Брехта на советской сцене. Сделал он его сатирически-гротескно, с чрезвычайной памфлетной силой раскрывая в люмпен-пролетариате черты буржуазного общества, с его изощренной жестокостью и системой последовательного обмана. Гиперболизм и эксцентричность образов, если и сохраняли экспрессионистический отпечаток, обнажали самую сущность того лицемерного делового общества, над которым издевался Брехт, которое зло, иронически и беспощадно обличал {98} Таиров. Элементы фантасмагории, любимые Таировым, окрашивали мчавшийся в быстром ритме спектакль. Направление спектакля не оставляло никаких сомнений.

Но любое возвращение на пройденный путь, любое возрождение пройденного этапа оказывалось у него неудачным. Он поставил «Розиту» — пьесу Глобы на тему знаменитой кинокартины — с выигрышной экзотической ролью для Коонен. Казалось, «Голубой ковер», Анитра, испанские танцы вновь возродились в «Розите». Но это со вкусом сделанное возрождение прошлого, хотя и имело успех у зрителя, естественно, не сыграло никакой роли в жизни Камерного театра, в особенности по сравнению с острым разоблачением самых основ буржуазного общества в «Опере нищих».

## 5

В сознании Таирова продолжали жить проблемы современной трагедии. На пути их решения Таиров несколько раз возвращался к «Грозе» — спектаклю в значительной степени для него декларативному.

В своих комментариях Таиров подробно рассказывает об изменении толкования актерских образов, о серьезной переработке декоративного решения. Повесть о постановке «Грозы» — повесть о победе Таирова над рационалистическим подходом, о постепенном преодолении некоей режиссерской предвзятости, о торжестве того духовного начала, которое уже в первых представлениях «Грозы» обнаружила исполнительница роли Катерины — Коонен.

Для нас чрезвычайно важны поиски Таировым трагической сосредоточенности. Он все больше хотел заглянуть внутрь человека и все меньше увлекался внешней красотой. На путях осуществления современной русской и западной трагедии он нашел поддержку в пьесах О’Нила.

Постановки О’Нила, начатые «Косматой обезьяной», продолженные «Любовью под вязами» и законченные «Негром», — одно из самых больших свершений Таирова. Целых десять лет занимал этот период поисков. Конкретные обобщения — то, что ему не полностью удавалось в «Грозе», — удались уже в «Косматой обезьяне».

Между тем Таиров относился к О’Нилу усложненно; он далеко не все принимал в его пьесах. Ему приходилось, высвобождая и в «Косматой обезьяне» и в «Негре» близкие себе мотивы, отсекать свойственный О’Нилу болезненный {99} экспрессионизм, подчеркивать элементы социального конфликта.

О’Нил стал для Таирова выражением трагического понимания жизни. В спектаклях Таирова отсутствовала внешняя броскость, все то, что порою ошеломляло в ранних его постановках, — здесь выступали на первый план сосредоточенность, скупость, собранный трагический ритм, и сохранялась прежняя точность движений.

Таиров свел «Косматую обезьяну» к ряду ударных, сгущенных, почти неподвижных картин, построенных на противопоставлении острых моментов, характерных для западной жизни. Сцена в кочегарке — свет топки, обнаженные торсы и мерные движения кочегаров — и миллионерша, «белая девушка»; или фокстротирующие на фоне электрических городских реклам ночные гуляки в масках вместо грима — и строгий рабочий. Такие контрасты запоминались надолго. Таиров придал пьесе глубину и монументальность. Спектакль намечал тот «насыщенный реализм», к которому шел Камерный театр.

В «Любви под вязами» Таиров обнажил строгий костяк современной психологической драмы. Его интересовало осуждение собственности, возникавшее как непреложное следствие судеб трех тесно связанных людей — старика фермера, его молодой жены и сына, — мучительная история трагической любви мачехи к пасынку — и их яростного соперничества из-за фермы. Ферма и стала неподвижно тяжелым образом спектакля. Она была дана как бы в схеме. Зритель видел первоначально архитектурный костяк мрачного и сурового здания, сложенного из круглых, грубых бревен, с аскетичными, безнадежно прямыми линиями, с такой же резкой, неуютной, самодельной мебелью. Низко нависавшие прямые потолки подчеркивали душность, безысходность, невыносимость атмосферы, в которой бесполезно протекает жизнь. Таиров как бы вскрывал тяжелую поступь социальной драмы путем постепенного нарастания внутреннего действия, освобожденного от мелких деталей.

В «Негре» О’Нил коснулся острой расовой проблемы, вражды белых и черных. Соблюдая парадоксальность построения пьесы, Таиров, по существу, выделяет завязку и развязку. О самом развитии драмы зритель узнавал из последующих диалогов. Завязка охватывает на протяжении четырех коротких, летящих с кинематографической быстротой картин полтора десятка лет. Развязка, напротив, течет медлительно, занимая три последние картины пьесы. Довольствуясь вначале скупыми намеками и сжатыми формулами, {100} О’Нил становится подробней в финале. Несоизмеримость частей кажется драматургическим трюком. Пьесе как будто недостает центральной и самой существенной части. Киноновелла первой части с многочисленными эпизодами переходит во второй части в психологическую мелодраму. В таком необычном построении О’Нил развертывает странную и тягостную историю «белой» Эллы и «черного» Джима.

Финальное безумие Эллы довлеет над пьесой не только в силу необычного ее строения, но и по существу. О’Нил воспринимает расовую вражду как исконное и несокрушимое начало. Вражда испепеляет людей. Пьеса звучит криком отчаяния, а не социальным протестом. И лишь за образами страдающих людей туманным фоном вырастает образ капиталистической Америки.

Такую безысходную позицию тщательно затушевывал Камерный театр. Таиров воспринял пьесу как трагедию страстей. Оттого он заботливо очищал ее от возможного натурализма и высвобождал ее психологическое зерно. Оттого он сделал акцент на актерском исполнении, добиваясь сжатого и тонкого выразительного сценического языка. Внешне оформление подчинялось интересам актеров: скупыми чертами, почти в намеках, передавало оно место действия. Миганье пробегающих огней создавало впечатление подземной железной дороги. Пересекающиеся плоскости напоминали о перекрестке двух кварталов. Но вместе с тем создавалось впечатление чего-то колеблющегося, туманного и неверного, как неустойчива жизнь Эллы и Джима. Казалось, даже стены комнаты, в которой ютится полубезумная Элла, колеблются, движутся, как бы надвигаясь на нее.

Перед Коонен, игравшей Эллу, стояла трудная задача — развернуть целую человеческую жизнь. Для каждого ее этапа Коонен находила выпуклые черты, переходя от ребячливости играющей девочки, через капризную взбалмошность счастливой девушки и горе одинокой женщины к трагическому безумию, отчаянию и смерти, постепенно поднимаясь до исключительной трагической силы.

Постановки О’Нила для Таирова в тот период решали проблему современности на сцене. Он еще раз возвращается к теме Запада. «Машиналь» как бы явилась итогом его поисков, начатых «Человеком, который был Четвергом».

В этом намеренно схематичном спектакле Таиров подчеркивал катастрофические противоречия капитализма, обнажая его гнетущий стандарт, убивающий душу человека.

{101} Действие «Машинали» происходило в небольшом городе Америки, но могло происходить в любом городе Америки вообще (в том числе в Нью-Йорке), ибо воплощало образ капиталистического города, достигшего вершины своего развития.

В клетушках и просторных офисах на фоне теряющихся в высоте небоскребов протекала история жизни рядовой американской женщины, столкнувшейся с механистическим мышлением, механизированными чувствами, с постоянным повтором неумолимо повелительных законов быта. Автоматизм капиталистического образа жизни был выражен в спектакле стандартом поведения действующих лиц, окружающих героиню пьесы, напрасно пытающуюся вырваться из-под его гнета. Эллен тщетно боролась с властью механизированной жизни, в которой, согласно режиссерской интерпретации Таирова, люди становятся на одно лицо, теряют малейший признак индивидуальности. Таиров подчеркивал свой замысел общностью покроя костюмов, даже грима, любой внешней характерности. Действующие лица порою сливались в единую массу, в некий автомат, бессмысленно и покорно повторяющий одни и те же движения. Коонен с редкой силой рассказывала о безжалостной судьбе Эллен, сломленной механизацией жизни, но уже в самой себе таившей неумолимую подчиненность этому стандарту.

Спектакль «Машиналь» и вскоре последовавшая «Оптимистическая трагедия» завершили второе десятилетие творчества Таирова, и если первый из них подытоживал тему Запада, то второй явился результатом долгих поисков современной трагедии. Таиров искал упорно. Он признавал общие для всего советского театра задачи и не уклонялся от их решения, в то же время защищая свои взгляды на искусство.

## 6

В поисках советской темы он ставит «Линию огня» Никитина, неудачный спектакль «Наталья Тарпова», потом «Патетическую сонату». Эта незаслуженно забытая пьеса Кулиша явилась как бы подступом к «Оптимистической трагедии». В коротких, резких эпизодах она рисовала сложную картину быта, нарушенного революцией. Кулиш сталкивал представителей разных слоев населения и для каждого из них выбирал характеры яркие, крупные. Разрез дома обнажал сокровенную жизнь разных общественных {102} слоев — от чердака, где обитал поэт, через бельэтаж, с богатой квартирой генерала, до подвала, с его пестрым населением. Быт улицы, развернутый на боковом пространстве сцены и на авансцене, то перекликался, то контрастировал с ней. Так возникал образ развороченной, взбаламученной революцией жизни, которую Таиров выражал через особую взбудораженность ритма.

В «Оптимистической трагедии» произошло, наконец, редкое и счастливое слияние драматурга и режиссера.

Таиров встретил автора, который отвечал одушевлявшей его мечте о современной романтической трагедии. Вишневский сочетал глубинное знание жизни, острую политическую направленность с романтической приподнятостью и отважным взглядом на жизнь. Таиров нашел наконец пьесу, лишенную назойливых бытовых подробностей, но всем своим существом коренившуюся в густоте действительности, которую он теперь считал важнейшим источником искусства.

Таиров в свою очередь во многом помог Вишневскому. Он избежал некоторой декламационности, свойственной образам Ведущих, освоил и сделал органичной их патетику, сохранив все драгоценные качества Вишневского: живую душу современности, знание психологии человека.

Как художник, Таиров крепко стоял на земле. В своих высказываниях он никогда не отказывался от понятия «реализм», порою лишь варьируя неточно, но образно формулировку — от «неореализма» к «сгущенному реализму» или к «крылатому реализму», как он в последние годы называл свое искусство. (Его грела эта формула, наиболее близкая по существу и понятию социалистического реализма.) Мне кажется, что для понимания самого существа отношения Таирова к искусству и театру последнее определение чрезвычайно показательно. Он опасался, чтобы спектакль не был задавлен невыразительными и нехарактерными мелочами быта, и стремился, отнюдь не отрываясь от действительности, добиться не только широкого охвата жизни в целом, но и броска в будущее. Он осуществил эту формулу в «Оптимистической трагедии». И хотя впоследствии ряд постановок этой пьесы заслуженно сопровождался частыми удачами, нельзя забыть, что начало такого верного и глубокого ее понимания было заложено Таировым.

В пьесе и спектакле как бы концентрировались приемы, связанные с восприятием Таировым революции.

В «Оптимистической трагедии» были сплавлены очень точная приуроченность к эпохе со смелой обобщенностью. {103} Было несущественно, в каком точно месте происходили события «Оптимистической трагедии», но они совершенно точно происходили в России в годы ожесточенной защиты первых завоеваний революции, революции со всей ее силой, со всеми ее огромными конфликтами. Режиссер создавал образное и поэтическое воплощение победы Революции вообще.

Художник Рындин подарил Таирову сценическую площадку, на которой в отточенных мизансценах скульптурно и сильно лепились фигуры действующих лиц. Ограниченная лишь горизонтом, она была свободна от каких-либо мелочных подробностей, а беспредельно широкие просторы переносили зрителей в грозовую атмосферу гражданской войны. Стройная и совершенная по форме конструкции оставляла странное и необычное чувство: ее завершенный овал создавал ощущение устойчивости, надежности, но вместе с тем она тревожила, волновала и беспокоила. В ней было заложено некое движение, которое еще сильнее подчеркивалось движением круга.

Таиров почти не пользовался ею при ровном и ясном свете. В неровном, тревожном освещении появлялись матросы и словно сливались с ней, становились элементом декоративного оформления, но они же делали конструкцию живой и трепетной: матросские форменки и выделяющаяся среди них кожаная куртка Комиссара придавали ей жесткую красоту.

Таирову удалось трудное сочетание излюбленной им стройности и законченности с динамикой действия. Когда толпа матросов вспыхивала бунтом или, напротив, на этом широком просторе оставалась лишь одна неподвижная фигура, конструкция жила тревожной и трепетной мыслью. И когда начинался полный неизбывной красоты прощальный бал перед уходом на фронт, он звучал торжественно и сильно. Расположенные в нескольких плоскостях (здесь Таиров вновь не изменял себе) отдельные фигуры и группы жили общей жизнью, но чем более приближались к зрителю, тем очевиднее становился в отдельных исполнителях трагизм личного расставания. В «Оптимистической трагедии» торжествовал принцип симфонического построения — спектакль смело можно было назвать музыкальным и по существу и по форме. Вместе с тем Таиров именно в «Оптимистической трагедии» сделал решительный шаг к торжественной и «неслыханной простоте» — так звучал доведенный до аскетизма финал, когда у тела убитого Комиссара на фоне тревожно мчащихся облаков тесной группой {104} собирались ее соратники, нескончаемая масса которых терялась в сумраке широко открытой сцены.

Таиров выражал в «Оптимистической трагедии» возвышенную трагическую красоту эпохи, но, как показывало само название пьесы, рисуя трагическую красоту, он одновременно утверждал трудную, зачастую горестную, но прекрасную и героическую жизнь. Победа человеческого духа, прославление человека и вера в него, в его могущество сливались с победой социалистической идеи.

Таиров в этой постановке, больше чем в какой-либо, освободился от некоего предвзятого схематизма, который порою проскальзывал в его ранних работах. Он преодолевал остатки рационалистического подхода к спектаклю. Нигде не смягчая драматический конфликт, Таиров шел порою на его нарочитое обострение, захватывал его все глубже, все пристальнее проникая в глубь характеров, и тем величественнее становился подвиг Комиссара, тем убедительнее весь спектакль в целом.

Пьеса предоставляла возможность — и Таиров крепко ухватился за нее — давать крупные и обобщенные характеры. Казалось бы, неожиданное для актеров Камерного театра жестковатое исполнение матросов, командиров на самом деле было подготовлено всеми предшествующими опытами театра.

Алиса Коонен великолепно почувствовала общую строгую, возвышенную, лишенную сентиментальности направленность спектакля. Вчерашняя Федра и Адриенна Коонен в Комиссаре наполнила образ советской женщины внутренней собранностью, человечностью и неиссякаемой решительностью. Но она не придавала своей героине ни размашистого нарочитого «мужланства», ни наигранного бодрячества, столь часто сопровождавших воплощение таких образов на сцене. Она оставалась женщиной со всей глубиной своих переживаний, с трепетной тоской и мечтой. Коонен наиболее ярко выразила манеру актерской игры, ставшую законом спектакля. Никогда раньше актеры театра не захватывали так смело и резко сценической характерности, никогда так глубоко не погружались в быт, но превосходный ансамбль спектакля дал в целом образ волнующейся кипящей матросской массы, был спаян великолепным чувством ритма, построен крупно, и индивидуальные характеры становились обобщением: Жаров — Алексей, Ценин — Вожак.

В спектакле говорила эпоха, и естественно, что «Оптимистическая трагедия» предопределила дальнейший путь {105} Таирова. Она толкнула его и на новое понимание трагедий, и на новый подход к западной классике, это сказалось на следующей же постановке Таирова, на первый взгляд очень парадоксальной и в то же время захватывающе интересной, — на «Египетских ночах». Спектакль представлял собой любопытный конгломерат «Цезаря и Клеопатры» Бернарда Шоу, «Египетских ночей» Пушкина и «Антония и Клеопатры» Шекспира.

Можно оспаривать правомерность объединения столь различных писателей и столь различных жанров — трагедии Шекспира, поэзии Пушкина и иронического памфлета Шоу, тем более при различном отношении авторов к Клеопатре.

Хотя спектакль и основывался на произведениях трех авторов, ведущим в их неожиданном сочетании несомненно был Шекспир. Комедия Шоу оказалась легким введением, эксцентрическим вступлением к трагедии Шекспира, а Пушкин не поддавался прямой инсценировке: его стихи читал в сцене пира вдохновенный поэт.

Спектакль явился вторым обращением режиссера к Шекспиру. В сравнении его ранней постановки «Ромео и Джульетты», решенной в форме арлекинады, с «Египетскими ночами» обнаружилось, насколько выросло, углубилось и расширилось понимание Таировым трагедии. Если он прежде пренебрежительно относился к приметам эпохи, иронически осмеивал в «Ромео» поводы вражды двух родов, то здесь его интересовали именно эпоха, историзм, судьбы мира. Хотя казалось, что объединяющее звено всех трех частей спектакля — личная биография Клеопатры, суть спектакля для Таирова заключалась в столкновении двух миров, двух цивилизаций, что сказалось и в общем решении и в декоративном построении. Образное видение Египта определялось пирамидой как основным архитектурным мотивом. Но Таиров решительно избегал экзотики. Он отверг легко напрашивающийся принцип барельефного построения мизансцен, плоскостного решения «мизансцены тела» согласно египетским рисункам.

Египет возникал не как изнеженная или мистически таинственная страна — он возникал во всей своей мерцающей мощи, отнюдь не менее духовно и внутренне крепкий, чем воинственный, жестокий и победоносный, милитаристский, захватнический Рим. Мощи Рима противопоставлялась страна иной, древней культуры, со своими обычаями, нравами, а главное, миросозерцанием, более глубоким, коренящимся в самых недрах нации. Пирамидам Египта {106} противостояли тяжелые холодные колонны Рима. Вместе с тем Таиров в обеих контрастирующих культурах разглядел накал страстей, борьбу не на жизнь, а на смерть. Так приказывал режиссеру Шекспир, ставший законодателем спектакля, — Шекспир, перед которым отступили и Пушкин и Шоу.

Клеопатра в исполнении Коонен вырастала из капризной девочки в мощную властительницу Египта, государственно мыслящую, в жизнь которой трагически и тяжко вплеталась любовь к Антонию. Смерть завершала жизнь крупной личности, человека, не сдавшегося до конца и не уступившего ни крупицы своего «я». Смерть была освобождением, исходом, а не концом жизни. Коонен наполняла эту сцену не миролюбивым прощанием, а трагически неизбежной решимостью — своего рода мудростью, до которой поднималась царица Клеопатра.

Судьба человека, связанная с судьбой эпохи, и, напротив, судьба эпохи, определяющая судьбу человека, стали зерном спектакля.

У Таирова, как у Станиславского и Немировича-Данченко, нередко в той или иной постановке вдруг обнаруживалась плодотворность предшествующих поисков, ранее, казалось бы, не имевших успеха, — так, в «Египетских ночах» вдруг приходила на память «Антигона» Газенклевера с ее решением массовых сцен, с ее натянутой, как тетива, трагической напряженностью.

Иные пути Таиров нашел несколько лет спустя в «Мадам Бовари», в спектакле исключительной тонкости и проникновения в человеческую психологию.

Не напрасно в одной из своих бесед Таиров воскликнул: «Я тоскую по живому человеку». Все чаще и чаще, встречаясь с молодежью, с актерами своего театра, выступая на диспутах, он говорил о действительности как важнейшем источнике своих театральных построений. Но он не уходил от стремления к обобщению, которое составляло одну из существенных черт его миросозерцания. В «Мадам Бовари» это обобщение шло от тончайшего анализа личной судьбы человека и его окружения. И так же как в «Египетских ночах» проскальзывал опыт, добытый «Антигоной», так на спектакле «Мадам Бовари» вспоминалась «Адриенна Лекуврер», в которой трагический эпизод из жизни знаменитой французской актрисы стал свидетельством эпохи.

Но насколько расширилось мировоззрение Таирова! Теперь он встретился не со Скрибом, которого приходилось {107} наполнять трагической глубиной, а с Флобером, который каждой страницей своего романа требовал от режиссера и актера психологической тонкости и исторической правды.

Все окружение Эммы Бовари, весь буржуазный мир — от его низов до вершин — был раскрыт на сцене с зоркой, беспощадной наблюдательностью.

Умелое сценическое построение декоративного оформления по вертикали позволяло легко бросать зрителя из одного помещения в другое (здесь приходится вспомнить о «Патетической сонате»).

Ритмически точно, вне всякого натурализма, с великолепным использованием света, с обычным для Таирова пониманием костюма развернулся перед зрителями роман Флобера.

Обращал ли Таиров вместе с автором инсценировки Алисой Коонен роман в пьесу или они следовали каким-то иным сценическим требованиям и законам? По существу, этот вопрос не возникал в течение спектакля, с его широким охватом событий, с неотразимой логикой его развития. Спектакль был разбит на эпизоды — однако они не казались отдельными картинами, а переливались один в другой. Ибо и Таирова и Коонен интересовал некий синтез широкого эпического размаха с напряженным, полным драматизма проникновением в самую глубину человеческих душ. Описания Флобера служили для режиссера как бы ремарками, они воплощались в умело построенные декорации и становились их атмосферой. Весь воздух спектакля был напоен Флобером. Деление на отдельные кадры как бы заранее предопределяло скупость мизансцен, сосредоточивая внимание на актерах и требуя крайней внутренней наполненности. Обстановка, верная эпохе, была сведена до необходимого минимума, нужного для обозначения места действия, но каждая деталь характеризовала эпоху. Так определился особый жанр спектакля — режиссер не инсценировал Флобера, но вскрывал драматизм романа.

В узких и низких комнатках протекала жизнь бедной Эммы Бовари, с ее напрасной тоской, обманчивой любовью и предательскими мечтами. Вряд ли можно было исполнить эту роль с большей внутренней цельностью. Алиса Коонен была выражением и сущностью спектакля. От нежно-лирических сцен, проникнутых какой-то внутренней робостью, постепенно возрастала в Эмме мятежная страсть. Навсегда запомнились и ее пение в атмосфере мирного буржуазного семейства, и ее обреченный образ в сцене маскарада где она, внутренне растерзанная, появлялась на фоне {108} задернутого шторами окна, сквозь которое просачивался безнадежный рассвет, и ее полный отчаяния бег по молчаливым улицам городка (одно из лучших достижений режиссерского мастерства Таирова), и ее безнадежная и недоуменная смерть.

Осуществив постановку «Бовари», Таиров мечтал о новой редакции «Федры», которая наполнила бы один из его лучших старых спектаклей более конкретным пониманием античного мира.

Начав с подхода к пьесе как поводу к спектаклю, Таиров все последовательнее ищет союза театра и драматургии. И остается лишь пожалеть, что в последние годы творчества ему не пришлось встретить автора, с которым установилось бы столь мощное взаимопонимание, как с Вишневским.

## 7

Тема подвига личного и общественного стала основой героических спектаклей Таирова последних лет. Сатирическая линия, постоянно присутствующая в его творчестве, в эти годы отходит на второй план. Он ставит «Чертов мост» А. Толстого, антифашистский памфлет И. Эренбурга «Лев на площади», несколько раз возвращается к замыслу «Клопа» В. Маяковского. Но в его творческих поисках все больше утверждаются монументальные героические темы.

Таиров выбирал пьесы, стремясь передать пафос жизни, одушевлявший наш народ. В большинстве случаев эти пьесы не выдерживали такой нагрузки. Почти неизбежно возникал разрыв между существом пьесы и той театральной формой, в которую Таиров ее облекал. Он как бы приподнимал пьесу на котурны, ставил ее, так сказать, «на дыбы», приписывая драматургии страстность и напряжение, в ней отсутствовавшие. Происходила некая борьба с пьесой, зачастую оканчивавшаяся ничьей, а порою и поражением Таирова.

Решающее значение героическая тема приобрела в его творчестве в годы Великой Отечественной войны. Разительным встал в сознании Таирова образ блокированного Ленинграда. Он ставит «У стен Ленинграда» Вс. Вишневского и вводит в репертуар написанную в осажденном городе пьесу Вс. Вишневского, А. Крона и В. Азарова «Раскинулось море широко». Спектакль «У стен Ленинграда» продолжал традиции «Оптимистической трагедии». Сюжет пьесы тут как бы уходил на второй план перед обобщенным {109} образом краснофлотской массы. Великолепно сделанные сцены были решены патетически. Спектакль напоминал ораторию.

Особенно увлекся Таиров пьесой К. Паустовского «Пока не остановится сердце», ставшей поводом к сгущенно подчеркнутому представлению, в котором кульминационные сцены символически выражали борьбу с фашизмом, образно противопоставляли два враждебных мира. Фашисты в серо-зеленых мундирах окружали в жутком хороводе обезумевшую женщину с мертвым ребенком на руках. В сцене бала немецкие офицеры механически, как-то неодушевленно танцевали, преждевременно торжествуя победу. В финале образ актрисы с развевающимся красным шарфом в руке должен был стать как бы обобщенным выражением борьбы русского народа.

Та же тема подвига и творческой ответственности человека стояла перед Таировым, когда он обратился к постановкам русской классики.

Вероятно, нужна была очень большая смелость для того, чтобы найти неожиданный подход к «Чайке», которую тогда еще редко и без особого успеха играли на советской сцене и которая на русской сцене вообще не имела успеха после триумфальной победы ее первого представления в МХТ.

Таиров сознательно назвал вечер исполнения «Чайки» концертом-спектаклем. И действительно, «Чайка» была сыграна почти на обнаженной сцене, в тексте произведены многочисленные купюры — они, естественно, вызывали возражения, но диктовались лишь стремлением подчеркнуть черты творчества Чехова, существенные для понимания Таировым русской классики в целом, и Чехова в частности. Еще в дни режиссерской юности, делая опыт постановки «Дяди Вани» на музыке, он подчеркивал внутреннюю поэтичность Чехова, яростно противопоставляя свое понимание господствовавшей в большинстве театров интерпретации Чехова как певца сумеречных, импрессионистических настроений. В «Чайке» Таиров вставал на защиту Чехова. Первоначально могло создаться впечатление, что мы присутствуем при «чтении» пьесы, ибо актеры выступали в костюмах наших дней и не пользовались гримом. Действие протекало на фоне полупрозрачного тюля, на котором легкими чертами возникали абрисы деревьев, комнаты. Предметы обстановки сводились к минимуму. Лишь письменный стол и рояль давали понять, что действие происходит в кабинете Треплева. Постепенно понятие «чтения» {110} исчезало — актеры, одни более, другие менее удачно, становились образами пьесы. Таиров как бы уводил в тень бытовые сцены. Был в этом спектакле некий скромный и сдержанный аскетизм. Мизансцены сводились до минимума, чеховский текст звучал со всей музыкальностью. Сам Таиров признал впоследствии, что термин «концерт-спектакль» носил, по существу, рабочий характер. За ним скрывалась новая форма спектакля, позволявшая не считаться с некоторыми бытовыми деталями и сосредоточиться на выявлении основного конфликта пьесы. Намеренно обедняя бытовой фон, Таиров всю силу своего темперамента обратил на тему творческого подвига. Он высвобождал одну линию пьесы, намеренно жертвуя некоторыми из важных образов. Тема творчества стала центральной в его постановке и прежде всего в образе Нины Заречной, «чайки», актрисы. Отметая и приглушая иные из линий пьесы, он рассказал о трудной судьбе художника, о том, что художник не может родиться вне глубокого постижения мира. Таиров боялся оскорбить Чехова малейшим намеком на привычную театральность — он как бы остерегался «пережать» и предпочитал порою «недодать», в то же время ища приемов, позволяющих избежать обвинений в том, что театр, согласно словам Треплева, изображает, как люди едят, пьют и т. д. Он хотел сохранить в «Чайке» строгую простоту. В методе выполнения этой задачи заключались и победа Таирова и его противоречия. Углубление пьесы покупалось ценой ее сужения. Но впервые с такой силой прозвучала тема Нины Заречной как тема победы творчества, тема творчества как подвига. Рождение Нины как художника, познавшего действительность, преодолевшего действительность, победившего самого себя, было выражено Алисой Коонен трепетно и нежно. Финал спектакля сосредоточивал внимание на белом образе чайки, видневшейся на фоне черного блестящего рояля среди постепенно погружающейся во тьму сцены.

Таиров проникся высокой поэтичностью Чехова. Ольга Леонардовна Книппер-Чехова, присутствовавшая на премьере, приняла замысел спектакля, сыгравшего в сценической истории «Чайки» важную и значительную роль.

В последние годы Таиров последовательно включил в круг своего внимания столь различных авторов, как Чехов, Горький (к ранее поставленным «Детям солнца» он присоединил «Старика») и вновь Островский («Без вины виноватые»). К двум последним пьесам сохранились подробные режиссерские комментарии и, поскольку в данном {111} чае замыслы Таирова нашли адекватное выражение на сцене, к ним я и отсылаю читателя. В «Старике» и в инсценировке романа Э. Грина «Ветер с юга» Таиров искал конкретно-образное воплощение сложных характеров, не освобождая их от бытовой достоверности, но, наоборот, сгущенным краскам быта придавая обобщенно-философский смысл. Так, в «Старике», в герое которого Таиров видел отражение изуверской фашистской идеологии, фигура Старика, со зловещей силой сыгранного П. П. Гайдебуровым, бросала мрачный отблеск на весь спектакль. Характер спектакля «Ветер с юга» определялся образом финского батрака, изнемогающего в борьбе с непосильными трудностями.

Внезапный вынужденный уход Таирова из Камерного театра прервал намечавшиеся поиски новой образности, к которой он шел с переменным успехом. Его творчество оставило глубокий след не только в истории советского театра, но и во многом повлияло на западный прогрессивный театр — и мы не раз являлись свидетелями того, как чисто «таировское» в той или иной форме возрождается на сцене.

1968

# **{****112}** О советском актере[[5]](#endnote-6)

## 1

Октябрьская социалистическая революция застала большинство русских актеров в растерянности. Кризис, переживаемый предреволюционным театром, отражался и на актерском искусстве. Оторванный от больших политических идей, все менее отдающий внимания классическому репертуару, театр в своем большинстве, в особенности в провинции, удовлетворялся пьесами Рышкова, Арцыбашева, Беляева и других, хотя и представлявшими выгодный и удобный сценический материал, но стоявшими далеко от литературы. Пьесы этих авторов были очень низки по своему художественному и идейному качеству и принуждали актера повторять готовые штампы и закрепленные приемы. Нужно было много пережить старым кадрам актерства и нужно было народиться новым, чтобы вплотную подойти к разрешению выдвинутых революцией задач. Рабочий класс, овладев государственной властью, окружил актеров заботой и вниманием. По сути, первое сближение Советской власти с художественной интеллигенцией произошло и дало наиболее плодотворные результаты именно в области театра.

В первые месяцы революции еще замкнутым был круг писателей, еще смущенно объявляли себя «аполитичными» композиторы, и только единичные исключения прорывали этот фронт художественного саботажа. Но поставленные лицом к лицу с новой аудиторией, актеры были внутренне вынуждены сделать первые творческие шаги. Это сближение еще не имело для подавляющего большинства актерства твердой теоретической платформы, но оно было явной неизбежностью. Актер ежевечерне играл для массового зрителя и совершенно конкретно чувствовал энтузиастический, хотя порою и наивный, отклик зрительного зала, который не мог не влиять на него самым решительным образом. Такого взволнованного, искреннего и доверчивого отзвука на судьбы сценических героев актер давно уже не встречал в залах театров, и переживания нового зрителя были {113} первым толчком, заставившим актера задуматься над великой правдой социалистической революции.

Постепенно, но в самом корне, начали меняться бытовой облик, психология и общественно-политическое миросозерцание старого актерства, и одновременно шло воспитание молодых актерских кадров. Советская сцена находится сейчас при завершении этого длительного процесса. Теперь не только вполне конкретно вырисовывается образ советского актера, но страна может гордиться десятками выдающихся его представителей. Труден был процесс его формирования. Старый актер первоначально с неохотой отказывался от бытовых навыков, накопленных десятилетиями; ему было трудно изменить привычное горделивое представление о себе, как о «жреце», представление, за которым в годы реакции он скрывал свое незавидное действительное положение; в своих мечтах он возвышался «над жизнью» и выделял себя в особо привилегированную группу среди общей массы прочих культурных работников. Подтверждение своей привилегированности он находил, с одной стороны, в повышенном любопытстве буржуазного зрителя не столько к мастерству актера, сколько к его личной жизни, а с другой — в постоянном и подчеркнутом демонстрировании самого себя на сцене и в быту. Но где-то в глубине души он чувствовал, что одновременно с успехами, подарками, вызовами и бенефисами он не только материально и творчески зависит от антрепренера, но и занимает унизительное место слуги буржуазного зрителя.

В своей массе актерство имело демократический характер и часто противополагало себя тому «обществу», которому служило. Актер знал чередование материальной обеспеченности и целых месяцев голода и нужды. Он знал игру успехов и провалов, благосклонного внимания зрителя и полного его равнодушия. Он любил сцену и достигал порой значительных художественных высот, но кругом себя и в самом себе часто видел бескультурье. Социальное неравенство бросалось ему в глаза особенно резко; многие актеры считали за честь быть принятыми в «высшем провинциальном обществе», хотя одновременно отчетливо чувствовали, что горячая студенческая молодежь гораздо лучше может оценить их игру.

Эта двойственная мучительная актерская психология, Делавшая из актера покорного слугу и возвышенного героя, налагала тяжелую печать на весь его внутренний облик, и не случайно именно среди актерства наряду с Демократизмом, открытым великодушием и беспечной вольностью {114} были так развиты болезненный эгоцентризм, безудержная зависть и карьеризм.

Старая актерская кастовая психология была отчасти разрушена только в нескольких передовых театрах, прислушивавшихся к традициям Малого театра и к опыту Московского Художественного. Но провинциальная сцена с ее десятком тысяч актеров жила в своем прежнем окружении, с непоколебленным бытом, под социально-экономическим гнетом старого антрепренерства, за немногими исключениями смотревшего на театр, как на промышленное предприятие, служащее для извлечения прибыли.

Революция разрушила экономические и социальные условия, породившие противоречивый тип актера, характерный даже для лучших представителей провинциального театра.

Я не пишу сейчас историю советского актера. Об этой особой и насущной задаче надлежит подумать историкам нашего театра, и разработкой ее необходимо заняться.

Я пишу эти строки в порядке постановки проблемы, а не ее развития.

Мы часто не осознаем до конца огромную ответственность, лежащую на актерах. Через свое образное искусство они общаются со зрителем непосредственно и конкретно. Сцена неизбежно идеализирует человека. Она подчеркивает его недостатки и выдвигает его достоинства. Зритель готов видеть в сценических образах не только, *каков* человек, но и *каким он должен быть*. Он интересуется не простым жизненным правдоподобием, но и обобщенными примерами того, что он ненавидит, и того, к чему он должен стремиться. Оттого, бессознательно ощущая зрительские желания, актеры раньше привносили в свое искусство столько парадности, щегольства и преувеличенности.

История советского актера — это история борьбы за социалистическое миросозерцание, за правду и простоту. Это история борьбы против лжи, фальши и наигрыша, борьбы за подлинные традиции против рутины, за вольную гражданственность против прислужничества и приспособленчества, за высокую мысль, большие знания, тонкую интуицию против верхоглядства, зазнайства и премьерства, за классическое наследство против его искривления, за экономическое освобождение актера, это история борьбы против всего тяжелого окружения, которое в прошлом душило и давило актера, и против тех свойств, которые ранее казались совершенно неотделимыми от актерской профессии.

{115} За эти годы вырастал новый тип актера, лишенный театрального каботинства и профессиональной зависти, актера, понявшего, что его рост немыслим без усвоения обшей — политической и художественной — культуры, актера, захваченного перестройкой жизни. Качества, ранее насильственно приглушенные или присущие единицам, распространяются среди актерской массы. Вместе со строительством социализма более зрелым становилось политическое миросозерцание актера. Он преодолел свою кастовость, и его взгляд становился взглядом действительного участника и строителя социализма. Перелом, происшедший в актерской среде, очевиден.

Говоря об актере эпохи революции, следует иметь в виду и быстрый рост наиболее талантливых представителей советского актерства и резкое изменение его среднего уровня. Принцип, который когда-то декларировал Художественный театр — не театр ради актера, а актер ради театра, — получил более серьезное толкование: актер не только «ради театра», но и ради той общественно-политической идеи и художественной цели, которыми живут театр и он сам. Актер-творец, создатель разнообразных характеров, а не актер-ремесленник, выбирающий из готового арсенала установленные штампы, наиболее подходящие для данной роли. Актер, испытывающий радость и подъем от творческого общения с близким ему зрителем. Актер, тесно связанный со своей аудиторией, живущий политическими интересами страны, участвующий в общественной деятельности своего театра.

Перевоспитание актера совершалось под влиянием социальных и политических изменений, которые переживала страна в обстановке гражданской войны, ожесточенной классовой борьбы. Порою часть актеров терялась и забывала подлинные пути, а искусство выражало буржуазные тенденции и защищало отживающее миросозерцание вместо пламенной проповеди нового.

Наиболее страстно, с большими победами, сомнениями и неудачами, переживала этот процесс молодежь, которая вошла в театральные школы или вступила на сцену в первые годы революции. В подавляющем большинстве студии заполнялись мелкобуржуазной интеллигенцией; в то время Рабочий класс выдвигал своих художников лишь в самодеятельные кружки, на профессиональную сцену они начали попадать уже после конца военного коммунизма. Между тем именно студийная молодежь во многом определяла стиль театра того времени.

{116} Широко раскрытыми глазами всматривалась лучшая ее часть в героизм эпохи, в гибель мещанского быта и в то, как мощно и упорно создавался новый социальный строй.

Для молодых деятелей сцены он стал важнейшей проблемой их жизни. Увлекал высокий духовный уровень революции. Захватывали целеустремленность и величие идеи мировой революции, и молодежь находила ее слабое отражение в пересоздании театра, которому она отдавалась, хотя часто не знала к нему путей. Порою наивно, порою слепо, вслед за разрушением предвзятой буржуазной морали молодежь разрушала и установившиеся театральные штампы.

Но, с другой стороны, для этих учеников, в большинстве случаев еще не порвавших окончательно с колебаниями и тревогами художественной интеллигенции, было много неразгаданного в той стремительности, с которой брал власть пролетариат, и в той решительности, с которой происходила переоценка ценностей. И еще очень часто основной *социальный* смысл великой пролетарской революции был закрыт для глаз этой молодежи.

Все эти переживания не могли не отразиться на актерском искусстве. Оно подвергалось решительному пересмотру. Театральная жизнь, в том числе студийная, отличалась резкой борьбой различных театральных направлений.

## 2

Необходимо подчеркнуть качества старого актерства, позволявшие успешно вести борьбу за его перерождение. Иначе она была бы обречена на неудачу, и речь шла бы только о воспитании новых кадров, а не об использовании и возрождении старых. Революция опиралась в актере на его положительные качества, делавшие его художником, близким народу.

Русский театр в предреволюционные годы фактически был раздроблен. Только отдельные исключения представляли законченный тип реалистического старого актера, которым гордился XIX век. Основная же масса, характеризовавшая театральное лицо страны и выделявшая наиболее талантливых и удачливых мастеров на крупные столичные и провинциальные сцены, испытывала следы разнородных влияний. В ней доминировал старый профессионализм. Атмосфера спешки окружала актера и не допускала серьезной и вдумчивой работы, к которой привыкли сейчас актеры не только столицы, но и периферии. Как бы совершение {117} на ни была актерская техника и какого бы умения в избранном амплуа ни достигал актер, все равно бессмысленно мечтать о создании полноценного образа, если актер обязан приготовить роль в два‑три дня. Достаточно вспомнить, что в преобладающем большинстве провинциальных театров редкая пьеса исполнялась более двух раз и что, следовательно, репертуар состоял обычно из восьмидесяти-девяноста пьес, из которых каждая являлась «премьерой». Такой крупный актер, как М. М. Тарханов, насчитывает в своем репертуаре восемьсот ролей.

Провинциальные труппы не обладали тем органическим единством актерского состава, которым отличались театры «императорские» или Московский Художественный и которое является непременным условием организации любого театрального коллектива в наши дни. Актеры встречались на сезон, чтобы, поработав, снова разойтись на следующую зиму. Многочисленные воспоминания о театральной провинции семидесятых — восьмидесятых годов во многом верны и для последующих лет. К 1917 году мало что изменилось в способах работы актера над ролью и во взаимоотношениях актера с обществом. Что говорить о провинции, когда еще в 1909 – 1910 годах театр Корша каждую пятницу давал новую постановку, на долю которой приходилось максимум пять репетиций.

Поставленный в такие условия, актер мыслил сценическими штампами. Они сушили его талант и лишали его свежести и остроты. В игре он полагался на богатые запасы хорошо усвоенных сценических средств (их любил зритель), или на привлекающее общие симпатии сценическое обаяние (простое появление на сцене такого любимца публики уже означало успех), или на свое дарование, которое выделяло его из общего ряда. В роли актер определял ударные куски, на которые тратил максимальное внимание и которые захватывали своей неожиданной правдой или эмоциональной силой, иногда вне общего рисунка роли. Если роль переходила из года в год, то она порою вырастала в цельный образ в результате длительной сценической жизни. Так накапливалось мастерство провинциального актера, к которому привыкли зрители и которое они высоко оценивали. Но параллельно накоплению мастерства происходило постепенное засорение реалистической традиции.

Чем ниже скатывался буржуазный театр, тем катастрофичнее сужался его репертуар и тем очевиднее вырисовывался тупик, в котором очутился русский театр. Ограниченные {118} мелким драматургическим материалом, актеры поневоле постепенно стали изображать не действительную жизнь, а условный быт. Репертуар влек их к узкой социальной среде. Закрепилась общая манера характеризовать фигуры светских людей, купцов, мещан и полное неумение рисовать рабочих и крестьян. В свое время даже Художественный театр оказался не в состоянии по-настоящему правдиво сыграть «Власть тьмы», так как не нашел необходимых средств для показа крестьян и их жизни.

Отдельные крупные индивидуальности, сохранявшие традиции XIX века, свидетельствовали о неисчерпаемых возможностях русского актерства и прорывались к социальной правде и художественной красоте образа. Такие актеры, как, например, Стрепетова или Садовские, проникали в своем творчестве к коренным истокам народного быта и психологии. Предвоенное актерское искусство определялось в первую очередь влиянием щепкинского реализма Малого театра. Здесь, в этом театре, в котором еще накануне революции играли Ермолова, Садовская, Лешковская, Ленский, Южин, Рыбаков и другие, сложилась большая реалистическая традиция. Она — эта традиция — учила вниманию к жизни. Она учила всматриваться в типичные ее явления. Она учила в каждом конкретном ярко-театральном образе показывать социальный и психологический характер. Она учила актера непосредственности, искренности, выпуклой передаче на сцене того, что он увидел и услышал в окружающей действительности. Но, к сожалению, эта великая традиция была засорена тысячами штампов.

Когда-то верные, точные, живые наблюдения постепенно отливались в законченные, спокойные формы, передававшиеся от поколения к поколению. Этот запас сценических средств был настолько велик, что из него черпало и на нем строило свою технику большинство актеров страны. Но если гениальная сила Ермоловой разрывала устоявшийся трафарет или если Садовская была настолько индивидуально неповторима, что подлинное совершенство отличало каждое из ее созданий, если отдельные даровитые мастера лепили увлекательные образы, то многочисленные эпигоны искусства Малого театра не видели сущности его традиций, а большей частью повторяли его внешние приемы. Распространенные по всей театральной провинции, эти приемы становились схоластическим законом и примером для подражания. Консервативный зритель привыкал к этим приемам и любил их, и их отсутствие раздражало его.

{119} Вдобавок это актерское искусство было затронуто примесью других театральных течений. В репертуаре провинции прочное место заняли пьесы, посвященные жизни среднего интеллигента. Ни один театр столицы и провинции уже не мог избежать влияния Художественного театра. Искусство Художественного театра было сложно. Подлинная его простота достигалась упорным трудом, система Станиславского еще только складывалась, а полутона, к которым прибегали порою его актеры, знаменитые его паузы, способы передачи характерности «среднего человека», «среднего интеллигента» бросались в глаза, и очень часто провинциальные театры ставили спектакли «по мизансценам Художественного театра», как писалось на их афишах. При этом театры послушно воспроизводили не только мизансцены, они не менее послушно подражали внешним формам игры Художественного театра, не усваивая той простоты и правдивости, которые в МХТ исходили из учения Щепкина. Благодаря легкости передачи любого штампа в толщу актерской среды проникала искривленная техника Художественного театра: наряду с крепким актерским тоном у провинциального актера неожиданно участились приглушенные тона, незаконченные фразы, непривычные паузы, замедленный ритм, однако вне реального ощущения жизненной атмосферы, которое диктовало МХТ его художественные приемы, требовавшие тонкости и вкуса при их применении.

Наконец, театр испытывал третье влияние, а именно влияние упадочной буржуазной литературы. Выдающиеся представительницы «декадентской» актерской манеры — Рощина-Инсарова и Ведринская — в совершенстве владели изломанной психологией современной им буржуазной женщины. Их особый стиль игры выкристаллизовался на пьесах Пшибышевского и Андреева или на эротических драмах Арцыбашева и Винниченко, и ему охотно следовали многочисленные подражательницы. Он заключался в дразнящих интонациях, разорванных движениях, внезапных жестах, которые совпадали с точным знанием психологии изображаемых женщин; но, вместо того чтобы разоблачать ее перед зрителем, актрисы идеализировали ее, сами увлекались и увлекали буржуазного зрителя утонченной запутанностью переживаний и капризной женской любовной тоской.

Их актерская техника и их миросозерцание пришли в кричащее противоречие с требованиями и запросами театра эпохи революции, и не случайно именно среди этой группы {120} исполнительниц оказалось наибольшее количество эмигрантов.

Искусство русского актера находилось в хаотическом и смутном состоянии. Рядом с трафаретными приемами, с плохим репертуаром, с дурно воспринятыми влияниями столичных театров сердцу зрителя говорили замечательные актерские качества, которые заслуживали своего освобождения от традиционной шелухи и от рутинного понимания искусства.

В провинции росли такие любимцы публики, обладавшие своим особым стилем, как тончайший комедийный мастер Радин или актеры-«неврастеники», подобные Виктору Петипа, восхищавшие зрителя личным обаянием и изысканным мастерством.

В маленьком городке на небольшой провинциальной сцене вспыхнул неожиданный и прекрасный талант В. Н. Поповой. В скитаниях «из Керчи в Вологду, из Вологды в Керчь» вели свою жизнь даровитые актеры, изломанные обстановкой, бытом и непосильной работой. Среди случайных декораций и неестественно ярких красок, среди затрепанной мебели и нищенской бутафории открывались интереснейшие актерские индивидуальности, которые губили себя тем скорее, чем больше втягивались в спешную и незаконченную работу. Их игра очень часто являлась как будто эскизом к большой талантливой картине, которую им так и не удавалось закончить. В отдельных исполнениях, внезапно прорывавшихся подлинной жизненной правдой, в трепетных интонациях, в характерности движения, в блеске глаз, в искренней отдаче себя роли — вдруг сказывались побеждающие качества простого и выразительного актера, на которого был налеплен неверный грим и который был одет в аляповатую одежду.

Этот актерский театр нуждался в раскрепощении. Он требовал своего переосмысления. В него должно было влиться новое социальное содержание. Ему предстояло по-настоящему вдумчиво и бескомпромиссно переоценить законы актерского мастерства. Он ждал расширения социального опыта. Актер раньше был подчинен борьбе за роль, за ведущее положение, за свою материальную обеспеченность; его окружали яростные интриги и влекла жажда легких успехов; и в нем отъединенно и одиноко жила тоска по настоящему искусству.

Теперь в театр влилась борьба за великую социальную идею и пришел зритель, ждавший больших мыслей, сильных чувств и неприкрашенной правды.

## **{****121}** 3

Станиславский не раз вспоминал впечатление, произведенное на него новой аудиторией, из которой неслись к актеру такое жадное внимание и такая наивная вера в происходящее на сцене, что актер не мог этого не почувствовать всем своим существом. Миллионная масса, овладевшая театром и ранее не знавшая его, своим непосредственным откликом перерождала скептического, усталого, часто замкнувшегося в своих четырех стенах актера, и чем больше происходило таких встреч, тем больше раскрывался актер и тем более он чувствовал, что наконец-то получил настоящую аудиторию, не равнодушную и не случайную, а полную живых и открытых чувств, аудиторию, заставлявшую вспоминать дорогую для него демократическую студенческую молодежь, которая в былое время вносила в зрительный зал страстность и трепетность. Актер неминуемо должен был признать эту аудиторию своей, а себя своим для нее. Так постепенно он начал связывать свою жизнь с жизнью страны.

Дело всех занимающихся изучением советского театра — собрать материал о почетной и благородной роли, которую в первые годы гражданской войны выполняли прифронтовые труппы. Сотни актеров играли в самые горячие, боевые дни вблизи позиций, играли, часто еще не имея подходящего репертуара, пользуясь слабыми в художественном отношении пьесами, но играли для бойцов, защищавших страну и свободу. Вспомним рассказ о прифронтовых спектаклях в фурмановском «Чапаеве», который, может быть, наиболее выпукло показывает то, что было не случайным явлением, а органическим сближением театра с жизнью и ее насущными задачами.

Актер ездил в клубы и в нетопленных залах все чаще учился ценить своего полуголодного, одетого в валенки и кожаные куртки зрителя, которому в эти годы защиты завоеванной свободы было так дорого и необходимо большое искусство.

Каждый год, каждый месяц работы в Советской стране толкал актеров ко все более решительным выводам. Увидев внимательное и серьезное отношение правительства, партии и масс к искусству, увидев такую высокую оценку значения искусства, которой они не могли наблюдать ни в одной другой стране, почувствовав бережный и мудрый подход к художественным деятелям, актеры в дальнейшем ощутили внутреннюю необходимость значительной перестройки {122} самих себя, без которой они сознавали свою неспособность удовлетворить возрастающие запросы масс.

Накипь возрожденного мещанского репертуара, которая промелькнула в первые месяцы нэпа, не могла быть длительной и уже не имела для себя твердой социальной опоры. Нэп не замедлил и не мог замедлить перестройки актеров. Классовая борьба захватила и театр и его работников. Приняв первоначально лозунг «созвучия революции», актеры естественно и органически приходили к другим, гораздо более содержательным формулам. Должно было произойти и произошло расслоение актерства. Скоро даже понятие «попутчик» или «иллюстратор» революции перестало удовлетворять актеров, которые желали стать действительными строителями нового общества и считали свое искусство важной и органической, хотя и специфической частью социалистического строительства. Страна требовала близкого себе искусства. Она хотела своих актеров. Некоторые не выдерживали этих требований. Десятки актеров последовали за своей старой аудиторией и оказались в результате в эмиграции. Лучшая их часть, быстро убедившись на собственном опыте в тяжких условиях зарубежного актерского быта, столь же быстро разуверилась в возможности играть на чужбине и возвратилась в Советскую страну; освободившись от груза своих ошибок, они практически в своей актерской работе начали создавать действительные ценности. Другие, оставшись в эмиграции, или обратились во внутренне опустошенных странников, с бесплодным повторением самих себя, без настоящего и без будущего, или бросили свою профессию. Не включившись в западную культуру, отрезанные от Советской родины, они представляют жалкое зрелище, в котором лишь когда-то славные, а теперь никому не известные имена напоминают об их загубленных талантах. Так распалась «пражская группа» бывших актеров Художественного театра и так не находят себе больше места на сцене многие актеры, променяв театральные подмостки на заработок шофера или продавщицы в модном магазине. И только немногие добились временного безбедного существования ценою полного подчинения требованиям буржуазного зрителя и пренебрежения художественными интересами; но и они испытывали на себе всю тяжесть противоречий капиталистического строя; такой, завоевавший было мировую славу театральный делец, как Балиев, быстро потерял ее, как только прошла мода на его затейливую «Летучую мышь», и он недавно умер в Нью-Йорке, лишившись и театра и состояния. {123} Те же актеры, которые предполагали встретить на Западе большое искусство, глубоко ошиблись в своих ожиданиях. И характерно, что Михаил Чехов, придирчиво и ошибочно декларировавший о трудностях исполнения классического репертуара в Советском Союзе, в то время как Советская страна дает на своей сцене широчайший простор классике, на Западе выступал в таких дешевых пьесах, как «Артисты варьете», «Певец своей печали» Дымова. Так социальная обстановка мстила актеру, не понявшему и не почувствовавшему исторического хода событий.

Подавляющее же большинство актеров включилось в культурную работу с первого года революции. Постепенно они вносили поправку за поправкой в свое прежнее, во многом анархическое мироощущение.

## 4

Вместе с началом революции, в эпоху гражданской войны, когда на фронтах шла ожесточенная борьба, а голод и блокада угрожали стране, в Москве и по всей периферии росло энергичное театральное движение. Казалось бы, что в эти годы не было места ни патетическому творчеству новых театральных форм, ни повышенному вниманию к воспитанию новых кадров. Между тем, наоборот, для этих лет характерны расширение театральной сети, поиски глубокого социального содержания и острых приемов, рождение сотен и тысяч молодых актеров. «Студийность», появившаяся еще в канун революции, получила наиболее широкое распространение именно в эти годы. «Студийность» вытекала из борьбы с беспринципным театром, опиравшимся на соображения антрепренерской экономии. В то время как старый театр соединял более или менее талантливых актеров на основе устаревших амплуа, «студийный» коллектив был спаян творческими взглядами и стилем игры. Воспитание актера означало развитие не только его технических данных и внешнего мастерства, но и общего всему коллективу художественного миросозерцания. Студии заботились о воспитании не актера-одиночки, а целого коллектива.

«Студийность» отрицала дурные стороны ремесленного профессионализма, истертую театральную бутафорию, каботинский быт, равнодушный переход от одной премьеры к другой, наследие долголетней зависти и интриг.

«Студийность» доводила до законченных выводов ненависть сценических реформаторов к отрицательным бытовым и эстетическим качествам старого театра.

{124} Студия рассматривала подготовку спектакля не как сумму удачных или неудачных репетиций, а как настойчивые поиски идеи и формы произведения. Казалось, можно потратить месяцы, а порою годы, на нахождение принципа спектакля или отдельных приемов, наиболее точно выражающих актерский и режиссерский замысел. Среди студийцев вера и любовь горели с неослабевающей силой. Они все были патриотами своего маленького отечества. На каждую из теперь забытых студий их начинатели и ученики смотрели как на зерно нового театра. Они враждовали со своими противниками во имя чистоты и правильности художественных принципов. Спаянные не только бытом, но, более того, твердой волей к созданию своего дела и своего лица, они были энтузиастичны в свои первые годы знакомства с жизнью и искусством.

Однако при всех положительных качествах студий в понятии «студийность» лежали и коренные противоречия. Неверное понимание «студийности» приводило к художественному бесплодию и внутреннему тупику. Не все студии безболезненно перерастали в театр. Очень часто процесс их роста был мучителен, противоречив и жесток. Речь шла о том, во имя чего и в какую сторону направлена деятельность этой молодежи. «Студийность» была *путем* к театру; она не могла быть раз и навсегда закрепленной *организационной формой театра*. Она должна была воспитать актеров социалистической страны. Далеко не все студии четко это понимали.

Многие из них утеряли ясное сознание исключительной важности и необходимости социальной основы реформы театра. Они считали «студийность» окончательной меркой и завершенной формой театрального организма и оказались отъединенными от реальной борьбы, кипевшей за студийными стенами.

Они признавали студию не как переходный этап, а как наиболее совершенный вид театра.

Тогда наступало вынужденное замедление роста театральных сил, и молодые актеры, не прорываясь к новизне содержания, тускнели под тяжелым гнетом пережившей самое себя формы. Они гипнотизировали самих себя своими легкими удачами и становились молодыми стариками, консервировавшими тот или иной удачный прием и провозглашавшими его в качестве единственного принципа театра. Такие студии были результатом мелкобуржуазного, часто только формального бунта, они принимали характер замкнутого монастыря, со своими нравами и обычаями. Их {125} вполне удовлетворял узкий и постоянный круг связанных с ними посетителей, и студии теряли представление о своем реальном, а не воображаемом месте в окружающей действительности. Частные интересы студийного быта отводили на второй план большие вопросы искусства и катастрофически заслоняли перестраивающуюся жизнь; незаметно для самих себя студийцы, вместо того чтобы быть выразителями эпохи, возвращались к тому, против чего были организованы и направлены студии.

Вне коренной связи с революцией, вне выхода к творчеству, в отъединенной среде вновь зарождались дурные качества буржуазного театра, которые были так отвратительны для начинателей и основателей студий. Такие студии отметали один из главнейших элементов театрального представления — нового зрителя. И потому, когда они в 1920 – 1921 годах оглянулись на окружающую действительность, то увидели, что уже не имеют за собой твердой опоры. Несколько лет было занято крушением и отмиранием многих из этих когда-то шумевших организмов. Так умерла студия Фореггера, ограничившаяся реставрационными целями и заимствованием приемов западной эстрады; так угасла студия Фердинандова, экспериментировавшая над ритмом и метром и мало интересовавшаяся социальным смыслом спектакля. Выросли и остались только наиболее крепкие студии, пережившие «студийность» как временный этап, перенесшие в большую театральную работу лучшие принципы работы студийной.

Эпоха взрывала «студийность». Очень скоро в студии поступают люди поколения гражданской войны. Вместе с ними вливается опыт, который они получили на Перекопе, в борьбе с колчаковщиной и на фронтах Урала. Этот опыт заставлял по-новому смотреть на актерское искусство и не допускал ни чувствительности бытового театра, ни выхолощенности театра формалистического.

Нельзя было больше пользоваться трафаретными штампами, когда актер, близко ознакомившись с жизнью, тесно соприкоснулся с борцами за революцию — коммунистами. Нельзя было больше оставаться отвлеченно красивым и беспредметно ритмичным, когда актеры на деле узнали справедливую суровость и силу революции. Нельзя было замыкаться в узорчатый круг уединенной личной психологии, когда актеры все глубже заражались пафосом гражданской войны.

Особое значение для ревизии «старых» и «новых» систем игры имела советская драматургия. Она вдохнула в театр {126} новую и Насущную социальную проблематику. При всех своих несовершенствах она будила мысль и фантазию актера и часто являлась его политическим и общественным учителем.

## 5

Одним из студийных методов, имевших большое значение в первые годы революции, был эксцентризм. Он проявился на нашей сцене под несомненным влиянием западного театра, преимущественно его «малых форм». Его создатели, тесно связанные с богемой и с анархическими мелкобуржуазными тенденциями, противопоставляли эксцентризм законченному академическому искусству. Он выражал скептическое отношение части мелкобуржуазной художественной интеллигенции к капиталистическому миру; но, разочарованная в идеалистическом мироощущении, она не видела для себя выхода и переносила свой скептицизм на мир в целом. Эксцентризм не начинал нового, но завершал определенный этап упадочного искусства. Он был не только театральным приемом, но и миросозерцанием. Он не только враждовал с психологическим толкованием образов и с бытовой точностью, но возражал против каких-либо правдоподобий и жизненных соответствий. Он искал опоры в измененном восприятии зрителя, ссылаясь в качестве примера на темпы западной городской жизни.

Эксцентризм утверждал, что восприятие зрителя уже не способно выносить длительное представление пятиактной драмы или монументальной шекспировской трагедии. Он доказывал, что изменение темпов жизни вынуждает к крайнему обострению актерской выразительности и к полной ревизии сценического образа. Считая наиболее верными в этом смысле законы внешнего выражения мюзик-холла и цирка, он использовал эстрадные и балаганные приемы.

Эксцентрический актер не заботился о мотивировке переходов из одного душевного состояния в другое и не задумывался над их психологической целесообразностью. Он выбирал наиболее резкие внешние черты и, до конца исчерпав выбранный прием, менял его на противоположный, но такой же резкий.

В конце концов философской основой эксцентризма был «механизм», механическое восприятие жизни. Идеологи эксцентризма разуверились в идеалистических ценностях, но не выдвинули новых. Они воспринимали только внешние {127} явления и не видели за ними обусловливающей их борьбы и их социального смысла. Они насильственно разлагали жизнь на составные элементы, не задумываясь над ее органическим единством.

Освобождая актера от традиционного штампа, эксцентризм противоречиво повлек его к новому штампу. Сумму трафаретных приемов для изображения любви, страсти и гнева, в свое время ядовито осмеянных Станиславским, эксцентризм заменил суммой иных сценических приемов, в которых клоунада играла первостепенную роль. Он смещал образы, а соединение несоединимого было одним из его излюбленных методов. Как бы раздирая человека на части, отрицая его единство, эксцентрики составляли новое целое из самого непредвиденного сочетания частей разъятого тела. То, что эксцентрический актер подглядел в человеке, он доводил до гиперболических очертаний, порою ужасающих своим уродством, порою смешащих своим комизмом. Вместо трепетного лица человека он лепил устрашающую или комичную маску. Актер не желал равнодушно бытописать: он подмечал согласно своей скептической природе отрицательные явления жизни; он смотрел на себя как на их жестокого разоблачителя; более того, он все явления рассматривал с этой скептической точки зрения. Вместе с тем он сознательно переводил любой жизненный факт в условную, подчеркнуто театральную область, как будто заранее заявляя об отсутствии в мире каких-либо серьезных ценностей. Первым же сценическим выходом он заявил о своем жизненном неправдоподобии, о своем только эксцентрическом, а не бытовом существовании. Отсюда — резкая подчеркнутость костюма, сведение образа к двум или трем доминирующим чертам при полном забвении всех остальных и подмена живого и теплого образа преувеличенной маской.

Нечего и говорить, что такие приемы игры требовали законченного и своеобразного мастерства, которое зритель не раз наблюдал в выступлениях французских эксцентриков Мильтона и Литл-Тич.

Но были ли законы самой виртуозной эстрады подлинными законами театра? Не коренилось ли непримиримое противоречие уже в самой мысли о последовательно эксцентрическом спектакле? Могло ли действительно восприятие зрителя выдержать не четырехчасовое внутренне оправданное, закономерно развивающееся представление, а четырехчасовое нагромождение хотя бы блистательных и острейших, но обнаженных приемов? Мог ли мозг зрителя {128} вместить такое количество разнородных и неожиданных трюков в течение положенного спектаклю срока? Не разрушал ли эксцентризм как раз даже те не очень-то серьезные соображения, во имя которых его призвали на сцену? Наконец, действительно ли соответствовала маска содержанию образа?

Здесь-то и обнаруживался коренной эстетический порок эксцентрики. Эстрадное представление, в котором она находила наиболее широкое применение, состояло всегда из смены многочисленных певческих, инструментальных, танцевальных и эксцентрических номеров. Эксцентрический номер, уплотненный в короткий промежуток времени, давал в течение нескольких минут максимум воздействия. Предназначенный на минуты, но распространенный на часы, он утомлял зрителя. Эксцентрика в окружении лирики или акробатики давала отдых и в своей узкой области действовала увлекательно. Эксцентрика в окружении эксцентрики своей резкостью убивала самое себя. Не потому ли почти никогда не удавались длительные спектакли, построенные на ансамбле эксцентрических актеров? И не потому ли актер, последовательно проводивший принцип эксцентризма, всегда казался гастролером среди его товарищей, игравших в иных приемах?

Игра Мартинсона действует, так как его партнеры, играя в иных приемах, только легко аккомпанируют неистощимому изобретательству его трюков и внезапных переходов. Я сильно сомневаюсь, чтобы спектакль воспринимался зрителем, если бы он был создан десятками одних Мартинсонов. По существу, Мартинсон всегда остается гастролером на сцене. И чем более выразительны его приемы и его техника, тем бледнее становятся остальные участники эстрадного выступления актера на театре.

Эксцентризм в его чистом виде редок на нашей сцене. Он, естественно, подвергся социальному осмыслению. Он дал плодотворные результаты в области социальной карикатуры, которая пропитана ненавистью и презрением к классовому врагу, резко выделяя его самые существенные отрицательные черты. Мартинсон и искал спасения в социальном осмыслении своего метода — в сценической социальной карикатуре. Он возводит играемые образы к категорически очерченной карикатурной маске. Доводя до уничтожающей и насмешливой гиперболы своих противников, Мартинсон разоблачает в образе его механическое существо. Он показывает внутреннюю бедность, жестокость и уродливость. Четкий во внешнем движении и законченный {129} в рисунке роли, он разлагает образ на составные элементы, которые затем связывает между собой в причудливых комических или страшных сочетаниях. Его карикатуры — буржуазного молодого человека («Мандат»), престарелого капиталиста («Гоп‑ля, мы живем!»), белогвардейца и кафешантанного антрепренера («Список благодеяний») и многих других — были блестящими и злыми зарисовками художника. Но метод Мартинсона приходил в полный разлад как с живым материалом советской действительности, так и с классикой. Его Хлестаков в «Ревизоре» лишен значительной философской и психологической основы. Мартинсона не хватает на стройное развертывание характера. Годный для одной узкой области, его метод не действителен при его распространительном применении в качестве основного метода раскрытия образа.

Особый интерес эксцентризм приобретает в игре такой выдающейся и оригинальной актрисы, как Глизер. Она вносит в эксцентризм другие, нежели Мартинсон, поправки. Для нее показательно соединение эксцентрических приемов с богатыми жизненными наблюдениями. В этом смысле она менее формальна, чем Мартинсон, хотя способ использования приемов остается у них общим: так же как и он, она строит образ по принципу ассоциаций. Отдельные жизненные наблюдения, которые выбирает Глизер, она наполняет в каждый данный момент психологическим и социальным содержанием. Выразительность ее внешнего облика, грима совершенно исключительна. Тем не менее приемы ее игры находятся в постоянной борьбе с интересующим ее психологическим содержанием. Содержание сценического образа непременно требует своего диалектического действенного развертывания.

Одна из ее замечательных ролей — Глафира в пьесе Глебова «Инга» — сделана в монументальных чертах. Глебов дает в каждом акте результат роста Глафиры, не показывая самого роста и минуя его промежуточные ступени. Этим и воспользовалась Глизер. Каждый акт она, по существу, рассматривала как особую пьесу. Для каждой из трех одноактных пьесок она находила преувеличенные, яркие, основанные на типическом изучении жизни и доведенные до предела приемы. Но она останавливает жизнь и вместе с нею течение образа. Она разглядывает Глафиру как бы в увеличительное стекло. Она фиксирует отдельные, наиболее разительные моменты. И так как гиперболизм восприятия — вообще существенная художественная особенность Глизер и так как он непременно связан у нее {130} со сценической статикой, ее Глафира поражает в начале каждого акта и утомляет и становится неинтересной в его конце.

Когда Глизер исполняла роль англичанки Кикси в «Улице радости» Зархи, ее эксцентрический метод противоречил уже всему спектаклю. Глизер мешала автору пьесы, а автор мешал Глизер. В неплакатной пьесе Глизер рисовала плакатным приемом. В то время как в «Инге» ее плакатность покоилась на методе драматического письма Глебова и подавляла собой остальные элементы роли, социальная картина современного английского пролетариата в «Улице радости» оказалась сложнее и глубже ее актерской манеры. «Соединение внешне несоединимого», которым, подобно Мартинсону, пользуется Глизер, выбило из-под ее ног твердую опору, и актриса, всегда такая изобретательная и технически крепкая, не была в силах раскрыть течение образа и его психологическую основу. Глизер более темпераментно и энергично, чем Мартинсон, борется с наследием эксцентризма. Она бросается то в комедию, то в драму, играя порою роли, противоречащие ее индивидуальности.

На судьбе Глизер и Мартинсона легко ощутимы основные черты эксцентризма на советской сцене. Влияние, которое он имел в первые годы революции на театральную молодежь, не получило развития. В лучшем случае от него остается ряд острых приемов, но не метод построения образа. Чем больше развивается требовательность к социальной глубине пьесы, тем яснее обнаруживается его специфичность и чуждость собственно актерскому мастерству. Рассмотрение его как обязательного сценического рецепта — явная нелепость. Эксцентризм в его чистом виде пережил себя и должен возвратиться к тому особому эстрадному жанру, к которому он принадлежит.

## 6

Борьба с бытовизмом совершалась также и иными путями. Эстетический театр не сдавал позиций. Это направление, вылившееся из бунта другой части мелкобуржуазной художественной интеллигенции против бытового театра, исходило из философии красоты. Оно утверждало театр как «преображение действительности». «Тьмы низких истин» был ему «дороже нас возвышающий обман». В годы реакции эстеты отворачивались от реальности и уходили в «царственную мечту». Они последовательно воплощали свою идею красоты всеми доступными им средствами. {131} Взамен грузных бытовых и утонченных психологических образов они звали актера к мастерскому владению телом. Они ставили себе целью сделать театр в первую очередь эстетически привлекательным и убедительным. Актерское исполнение превращалось в узор ритмических движений и сдвигов. Нарочитая красота звука оттеняла речь, которая порою переходила почти в пение. Актер как бы пел и танцевал роль. Пьеса служила предлогом для фантазии режиссеров и актеров. Исполнители использовали ритм, музыкальность и жест как самоцель, а не как одно из бесчисленных средств выявления внутреннего содержания.

В ранние годы Таиров в Камерном театре подменял содержание образа неопределенной «эмоциональностью». Но эмоциональность не покрывает всей глубины человека. За этой «эмоциональностью» Таиров забывал о силе мысли и о сложности психики. Оттого большинство ранних спектаклей таировского театра не задевало социальных основ образа. Обращая актера в выполнителя режиссерских заданий, в идеального воплотителя «красивого человека», желая видеть его в качестве «эстетического», а не социального и психологического явления, Таиров уводил актера в сторону. Естественную, чисто *сценическую* взволнованность (эмоциональность) актера он смешал с волнением *образа* и этим входил в противоречие с актерской сущностью. Делая из этого положения соответствующие выводы, он сознательно отказался от «больших» и «маленьких» жизненных правд. Боясь нарушить эстетическую стройность своих теорий и опасаясь вторжения быта, он заимствовал сценические краски из других искусств. Капризные сочетания цвета, гармония архитектурных линий, прелесть мелодического рисунка стали *смыслом* его спектаклей. Он отворачивался от социальных катастроф и даже бедность преподносил зрителю в ярком театральном наряде. Чувства, мысли, страдания он принимал как некоторое выражение «вещи в себе», по отношению к которой действительность является меньшей, чем «вещь в себе», реальностью. Рано или поздно он должен был исчерпать до конца источник своих сценических приемов и тогда убедиться в том, что его театральным учителем была не жизнь и не живая традиция, а отвлеченный и фантастический мир красок, звуков и движений. И действительно, его актеры стали быстро штамповаться. Приобретя способность двигаться, они не приобрели технического актерского мастерства. Стараясь быть красивыми, они потеряли содержание. Они тратили много темперамента на певучую декламацию, на изысканность {132} жеста, но их усилия уже не могли скрыть всей пустоты этой внешней красивости.

Внутри Камерного театра происходит как бы постоянная борьба между живым актером и теорией. Порою ритм и внешний рисунок завладевают актером, обращая его в один из элементов вычерчиваемой режиссером картины. То, напротив, актер подчиняет ритм и музыкальность внутреннему заданию, и тогда они становятся только строгими рамками, обязывающими актера к сжатости и сосредоточенности.

Так метод эстетического театра очутился перед кризисом. Или он должен был сделать последовательные выводы из своих первоначальных положений и тогда прийти к окончательному тупику, как это произошло, например, с одним из бывших актеров Камерного театра Фердинандовым, сводившим всю актерскую игру исключительно к алгебраически точному ритму и метру; или он должен был признать подчиненное положение всех внешних приемов и мужественно отказаться от узкого понимания «эстетического» актера. Это означало суровую самопроверку, на которую Таиров пошел с трудом и болью. В лучших постановках театра его актеры решались на создание живого характера, а не изящной игрушки (например, в спектаклях О’Нила «Косматая обезьяна», «Любовь под вязами» и «Негр»). К этому их влекло углубление социально-психологического содержания. Интересно в этом смысле исполнение молодым актером Александровым центральной роли в «Негре». Таиров дал ему не подробную, а отточенную типическую характерность. Александров угадал ритм образа и основную линию его развития. Но, враждуя с кропотливым бытовизмом и боясь измельчания образа, Таиров удерживал Александрова на высоком тонусе и рисовал всю пьесу крупными мазками, избегая пестрой многокрасочности.

Таиров вместе со своими актерами переживает сейчас один из самых трудных этапов своей деятельности. Ряд спектаклей он основал на быте («Дети солнца»).

Вряд ли он прав в этих своих опытах, так как он «быт» воспринял лишь как «внешнюю» характерную краску. В таких постановках он терял себя как художник, а его актеры мучительно приспособлялись к непривычным для них задачам, присоединяя к своим эстетическим штампам штампы старого театра. Не здесь лежит перерождение Таирова. В своих лучших постановках он является мастером скупого и сосредоточенного искусства; он отказывается от прежнего презрения к действительности; он постепенно побеждает в {133} себе укоренившуюся любовь к внешней красивости; он хочет мыслить крупно и четко; он хочет выделять типические черты жизни, но его былое рационалистическое мышление часто заставляет его и его актеров схематизировать действительность и принимать случайное за характерное. Они ищут близких себе авторов; пока им более всего подошел О’Нил и «Оптимистическая трагедия» Вишневского, в которых актеры театра почувствовали эмоциональную приподнятость и романтизм. Вероятно, здесь и лежат подлинные пути актеров, воспитанных Таировым.

## 7

Иную основу для освобождения актера от бытовых штампов нашел Мейерхольд, выдвинувший теорию биомеханики. Биомеханика в годы ее создания казалась Мейерхольду системой, которая была равносильна, но противоположна по существу системе Станиславского. Революционное значение биомеханики заключалось в борьбе как с подробным бытовизмом, с одной стороны, так и с гибельным украшательством эстетизма — с другой.

Мейерхольд не признавал ни театрального следования жизни и фотографического реализма, ни изощренного украшательства. Он искал основ, на которых можно строить свободное и гибкое актерское, творчество. В данных рефлексологии или в производственном процессе он искал освобождения от фальшивого груза предшествующих лет. Приемы же внешнего выражения ему дарили старый площадной театр, театр Шекспира и Мольера или традиции японской сцены. «Великодушный рогоносец» в 1922 году утвердил актерское мастерство в наиболее чистом и категорическом виде. Мейерхольд освободил актера от подробной тяжести грима, от изысканности костюмов, одев на актера прозодежду, общую для всех действующих лиц, и заставив играть почти без грима, с очищенным от аляповатых красок лицом. Движение он рассматривал не в плане отвлеченно-эстетической красивости, а как наиболее целесообразное и явственное выражение внутреннего содержания данного куска. Ильинский из всех исполнителей выразил это наиболее блистательно.

Но эти тенденции Мейерхольда отнюдь не обозначали уничтожения внутреннего рисунка роли. В Брюно Ильинский дал обличительный и иронический образ рогоносца, казнящего самого себя.

{134} Мейерхольд как бы высвободил существенные и чистые линии развития образа. Мейерхольду не было интересно бытовое его рассмотрение. Ряд кусков он развертывал в большие сцены, намеренно уводя зрителя от подробного исследования душевных состояний. Он как бы сочинял вариации на основную тему играемого образа. В конце концов это было подлинно музыкальным построением.

Неверны упреки Мейерхольду в том, что он отошел от актерских позиций, утвержденных в 1922 году. Нет большой принципиальной разницы между «великодушным рогоносцем» Ильинского и его матросом в «Последнем решительном». Можно лишь говорить о большем обогащении и большей тонкости приемов при сохранении основной чистоты и музыкальности в построении образа.

Мейерхольд ищет в актерах наиболее типического и характерного для данной темы выражения. Так поступают его актеры в «Ревизоре», в «Горе уму», в «Командарме».

Параллель Ильинского и Боголюбова в этом смысле особенно характерна. Если Ильинский в качестве темы своих исполнений всегда играет простоватого, выброшенного жизнью чудака, социального отщепенца, и если его игра — более или менее сложные вариации на эту тему, то в Боголюбове театр Мейерхольда владеет актером, передающим тему гражданской войны в очень скупых, сжатых и героических чертах («Командарм», «Последний решительный», «Список благодеяний»). И в Боголюбове и в Ильинском нет отвлеченно красивой пластичности; надоевшее наследие Дункан или Далькроза не ночевало в их игре; тем не менее они красноречивы в своем движении: оно, это движение, — всегда четкое и законченное — строится как движение встречное; актеры Мейерхольда ведут не только словесный диалог — они ведут диалог жестов; внешний рисунок одного актера вызывает ответное движение другого; составляется непрерывная цепь крепко спаянных, ответных и взаимных жестов.

Таким же методом, по существу, играет и Бабанова, покинувшая театр Мейерхольда, но всем существом обязанная Мейерхольду. И она несет ту же чистоту основных линий образа, ту же четкость его проявления, то же пренебрежение к утомительному правдоподобию ради более глубокой правды своего понимания роли. Мейерхольд отрицает спокойный «объективизм» исполнения: он понуждает актера к пристрастным оценкам с точки зрения революционного миросозерцания. Оттого он пользуется «вариациями» в образе ради раскрытия или более подробного {135} разоблачения какого-либо психологического или социального куска. Он ему нужен, чтобы возвеличить или уничтожить образ. Вспомните блестящую игру Гарина в «Мандате», Ильинского в «Лесе» или смерть старшины Бушуева (Боголюбов) в заключительной сцене «Последнего решительного».

Нельзя не видеть совпадений между методом Мейерхольда и приемами Вахтангова.

## 8

Вахтангов был лучшим представителем молодой художественной интеллигенции, быстро и решительно вставшей на сторону пролетарской революции. Руководитель и создатель многих студий, он переосмыслил их деятельность. Он всегда признавал высокое этическое и воспитательное воздействие театра на зрителей, верил в объединение актерской молодежи не во имя профессиональных целей, а во имя определенной внеэстетической идеи. С наступлением революции он до конца и всем своим существом понял, что это воздействие и эта *идея* должны быть близки революции и направлены в ее защиту.

Вахтангов избрал свои творческие ходы и самостоятельно решал проблему педагогики и создания образа. Он вырос на основе культуры МХТ и прорвался к новым театральным формам, критически усвоив опыт психологического театра. Последовательный ученик системы «внутреннего оправдания», блестяще владевший приемами МХТ, Вахтангов сознавал необходимость новой формы, но поставил форму целиком в зависимость от актерского творчества и его содержания. Он доводил актера до такого внутреннего потрясения, при котором насыщенность актера мыслями и переживаниями повелительно толкала его к внешней яркости. Вахтангов заставлял актера так глубоко всмотреться в классово-психологические черты образа, что лишал его возможности равнодушно и поверхностно подражать жизненным явлениям. Острота формы соответствовала остроте психологического и социального анализа.

Чем более мудро и стремительно актер вникал в жизнь, чем полнее ее зачерпывал, тем органичнее и естественнее возникало обострение игры.

Наоборот, чем меньше захватывало актера внутреннее содержание образа, чем меньше горела его фантазия, тем бледнее и формальнее становилось его исполнение.

{136} Вахтангов помогал актеру при помощи конкретных театральных приемов проникнуть к «общему» — социальному — и при этом не допускал абстрактной схематизации и фальшивого сужения образа. Вахтангов любил так внутренне разворошить и разбередить актера, чтобы актер при увлекательной поддержке режиссера сам находил предельно выразительные способы раскрыть не только образ во всей его сложности, но и свое отношение к нему.

Образ для Вахтангова складывался из строгого единства типического «общего» и ярко характерных его индивидуальных черт. Так вахтанговцы играли «Чудо святого Антония» и так же в «Габиме» играли еврейскую легенду «Гадибук».

Вахтангов подчеркивал необходимость актерского отношения к образу при соблюдении основ системы МХАТ. Он подчеркивал необходимость «театральной» формы, чуждой мелкому бытовизму, формы, наиболее сильно воздействующей на зрителя и выливающейся из самого содержания вещи, формы, неразрывной с сущностью произведения. Он жадно впитывал в себя революцию, жизнь, культуру прошлых лет, он обязывал актера стоять на уровне эпохи, он требовал от него больших знаний и полного овладения всем необходимым для актера техническим умением (ритмом, пением, движением). Он ненавидел дилетантизм и призывал к величайшей организованности, потому что внешняя и душевная расхлябанность убивали, по его мнению, художника. Он не останавливался перед деформацией действительности, если видел в ней возможность полнее выразить идею спектакля.

При осуществлении своих принципов он применил два пути: один — в «Турандот», другой — в «Свадьбе», «Чуде» и «Гадибуке». В первом случае — в «Турандот» — миросозерцание актера выражалось через *ироническое отношение* к образу («игра отношения»); актер как бы отрывался от образа, ставил себя *вне* изображаемого лица и смотрел на него со стороны, не только не сливаясь и не отождествляясь с ним, но открыто насмехаясь над его слабостями. Во втором — в «Свадьбе», «Чуде», «Гадибуке» — миросозерцание актера выражалось через последовательное *толкование* образа; актер сохранял при этом *единство* между собой и образом, овладев всем ходом переживаний роли и поняв их согласно своим сегодняшним установкам — установкам современника революции. В первом случае актер оставался вне образа, как бы *представляя* его зрителю; во втором — *был* им, однако настолько исчерпывающе и остро {137} почувствовав его зерно и поняв динамический его рост, что сам был принужден искать оправданных, но ярчайших театральных приемов для четкого выражения своего понимания роли.

До сих пор существует мнение, что наиболее точно вахтанговский метод вылился именно в «Принцессе Турандот». Но «Принцесса Турандот» была во многом *сценическим упражнением*, а отнюдь не незыблемым и постоянным *принципом построения* спектакля. На «Турандот» начинающие актеры осваивали сцену, учились технике речи и движения, внутренней смелости, режиссура как бы составляла цепь самых рискованных, но существенных педагогических задач. Актеры «входили» в образ и «выходили» из него; они «общались» между собой и со зрителем; они жонглировали словом и предметом. Режиссерски Вахтангов оправдывал примененные им приемы «ироническим» зерном представления. Он строил блестящий по силе фантазии спектакль и одновременно обучал и воспитывал актеров.

Но по существу постановки «Свадьба», «Гадибук» и «Чудо святого Антония» были более принципиальны и важны. Именно они должны направлять развитие вахтанговских методов в его труппе, рано потерявшей своего учителя. И действительно, многочисленные иронические вариации на тему «Принцессы Турандот» не принесли крупных актерских побед. Наоборот, такие спектакли, как «Барсуки», недостаточно оцененные критикой, «Заговор чувств», преимущественно «Егор Булычов и другие», открывают подлинный смысл вахтанговского театра. Они-то и выдвинули Щукина.

Щукин соединяет силу мысли и знание жизни с четкостью и яркостью формы. Он идет по очень трудному пути. Еще немного — и он может впасть в натурализм. Еще немного — и он может стать надоедливо преувеличенным. Но Щукин избегает и того и другого. Он понимает обаяние простоты и ясности на сцене. Присущая ему художественная экономия позволяет ему отбрасывать ненужные и чрезмерные преувеличения, оставляя лишь самые существенные, выпуклые и убедительные черты. Через свою игру он доносит до зрителя свою внутреннюю тему, тему большой человеческой цельности, честности и ответственности перед жизнью.

Другая линия Вахтанговского театра наиболее интересна в исполнении Симонова. Симонов смело и определенно берет внешнюю характерность. Его гораздо сильнее, чем {138} Щукина, привлекают внутренние противоречия образа. Его занимает в человеке не героическое начало, а парадоксальная борьба противоположных чувств и стремлений. Он с удовлетворением играет людей, попавших в затруднительное положение; он заинтересован несоответствием между внешним поведением и психологией человека. Порой он проводит знак равенства между «исключительным» и «театральным». До недавнего времени он предпочитал образы отрицательные образам положительным. Они позволяли ему пользоваться своей актерской фантазией, не страшась обвинений в чрезмерной «театральности», которую он считает абсолютно необходимой. Его исполнение носило тогда внутренне скептический характер. Разоблачая своих героев, он не сочувствовал и не верил им, он судил их согласно со своими повышенными моральными требованиями. Он остро видит смешные и отрицательные человеческие черты. Заметив их, он их доводит до нужной ему театральной силы и выразительности. История его героев — история ужасных или комических падений. Но Симонов не остановился на этом этапе. Костя-Капитан в «Аристократах» показывает несомненный рост его как актера; история падения сменяется историей возрождения, рассказанной умно и правдиво; за ироническим актерским скепсисом, за характерностью вора и авантюриста проглянула большая, лично Симонову присущая вера в жизнь, то есть истинно «вахтанговское» начало. Симонов стал более мудр и скуп, не утеряв своей остроты и парадоксальности.

Спектакли вахтанговцев наглядно свидетельствуют о серьезных противоречиях в понимании актера. Линия «Турандот», принятая в качестве всеобъемлющего принципа, к сожалению, еще сильна в Вахтанговском театре. Но «ирония», не оправданная философской глубиной миросозерцания, обращенная в непреложный сценический метод и получившая распространительное толкование, такая «ирония» задерживает актерский рост. Единство актерской личности подвергается тогда сомнению. Сложность образа подменяется неполноценным внешним рисунком, а мастерство — технической ловкостью, трюкачеством и занимательной характерностью. Второстепенное выступает на первый план. «Гамлет» — наиболее вульгарное применение принципа «иронии», — поставленный и сыгранный измельченными приемами, не дал ни одного сколько-нибудь сильного актерского исполнения. «Барсуки» же дали Щукина и В. Москвина, «Заговор чувств» — Алексееву, {139} «Егор Булычов и другие» — того же Щукина и Мансурову.

Вахтанговские традиции оказывают значительное влияние на молодые театры. Их по-своему развивает Завадский в руководимом им театре в Ростове, взяв за исходную точку линии «Антония» и «Гадибука», но с каждой постановкой усиливая их социальный смысл. Эти традиции развивают в своих постановках Симонов, Хмелев, в какой-то мере Каверин, усвоивший преимущественно внешнюю, легко бросающуюся в глаза «ироническую» линию Вахтангова. В этих театрах и студиях выросли такие талантливые актеры, как Марецкая, К. Тарасова, Мордвинов, Фивейский, Цветкова и другие. Но их рост, несомненно, остановится, если они до конца ясно не осознают, что смысл учения Вахтангова заключен, во-первых, в тесном единстве философской социальной идеи с ее художественно-поэтическим выражением и, во-вторых, в органическом рождении характерной формы самим актером из глубины его больших и правдивых чувств.

## 9

Вместе с общим ростом советского театра актер подошел к самой существенной задаче — раскрытию современного человека эпохи гражданской войны и социалистического строительства. Здесь было недостаточно одного привычного технического умения. Здесь в первую очередь должны были помочь конкретное понимание поступательного движения страны, искренний интерес к новым формам жизни и к новому типу человека, ранее не затронутому театром. Речь о перестройке миросозерцания отнюдь не была пустым звуком.

Актеру нужно было широко охватить мир, поняв его целостность и законы классовой борьбы, управляющие жизнью людей. Это значило отрешиться от накопленных поверхностных взглядов, заменив их свободным и мужественным знанием конкретных достижений и завоеваний Советской родины в самых различных областях деятельности. Это значило свежо и горячо видеть жизненные прогрессивные факты, любуясь ими и понимая их место в общей жизни страны, чувствовать их поэзию, их внутренний смысл, наслаждаться радостью борьбы и побед без фальшивого умиления и сухого рационализма.

Это значило утвердить свою самую непосредственную, самую реальную связь с окружающим. Героизм, доблесть, {140} честь, правда получили другое содержание. Новые социальные типы вошли на сцену. Взгляд, которым актеры смотрели на роль, становится другим.

Перестройка актера, конечно, не могла случиться сразу, она давалась ему нелегко. Первоначально актер улавливал лишь внешние черты новой жизни, только постепенно он мог раскрыть подлинное внутреннее и социальное богатство новых увлекательных образов.

Драматурги в свою очередь далеко не вполне овладели материалом современной жизни и часто очерчивали образы поверхностно, не вскрывая всей их глубины. Но тема и содержание пьесы толкали актера к жизни. Он начинал чувствовать за текстом роли, за положениями пьесы социальный и психологический смысл изображаемых событий. Он постепенно стал поднимать образ до высоты, на которую порой только намекало произведение. Один из крупных авторов назвал актеров МХАТ «следователями», допытывающимися полной ясности в биографии, миросозерцании и целеустремленности персонажей пьесы.

Актер не выполнит своих обязательств, если не получит от драматурга живых и значительных образов. Нельзя безнаказанно подменять типичные социальные характеры подкрашенными или вновь изобретенными амплуа, вроде так называемого «социального героя». Преступно заранее при помощи «амплуа» штамповать героев наших дней или засушивать свежесть восприятия актера и зрителя. Художник-мастер не имеет права скользить по роли. Серьезно вглядываясь в жизнь, он вместе с тем всматривается и во все своеобразие внутренней жизни человека. Мастер и техник, он также социолог и психолог. Легко и просто собрать случайно выхваченные из жизни внешние черты и построить на их основе мелкий жанровый образ. Гораздо труднее показать во всей конкретности, сочности и простоте человека наших дней.

Формальный путь построения роли невозможен и исчерпан. За рамками пьесы, за конструктивными линиями сценических установок, за павильонами, за гримом и костюмами должна возникнуть целеустремленная и трепетная жизнь нашей социалистической современности. Этого не случится, если актер не поймет нового качества деятеля социализма, того нового качества, которое понял Горький, противопоставив «раздробленному сознанию» буржуазии «цельность» пролетариата. Не потому ли после многих лет отрицания со стороны «левого фронта» такое внимание вновь привлекает система МХАТ?

{141} Психологическое раскрытие характера отнюдь не равносильно его натуралистическому изображению. Наоборот. Вахтангов был прав в своем стремлении к выпуклому и типичному театральному проявлению роли. Но метод МХАТ наших дней не повторяет собою мхатовского метода десятых годов. Он сохраняет в основе искренность, правдивость, простоту и органическое рождение образа в актере. Он помогает актеру в оформлении его психологического и социального содержания через ряд приемов, отвечающих органической жизни человека и природе актерского искусства. МХАТ практически опровергает возражения, которые в прежние годы возникали по поводу замкнутого психологизма, настроенчества, играния самого себя — качеств, грозивших театру самыми реальными опасностями. Именно против этих «штампов», против замкнутого психологизма, настроенчества и ухода в себя и борется теперь Художественный театр. Нужно прямо и отчетливо сказать, что метод МХАТ и так называемая система в том виде, в котором мы их сейчас имеем и в котором они продолжают развиваться и углубляться, сложились гораздо более конкретно и стройно в годы пролетарской революции, чем в годы предшествующие: они — результат усвоения и переработки культурного наследства прошлого, а не следствие механического перенесения чуждых приемов в нашу социальную обстановку. Потому-то элементы отвлеченного психологизма и объективизма становятся все более слабыми и проявляются скорее в отдельных случайных исполнениях, чем в творческих и воспитательных принципах руководителей МХАТ. Система МХАТ сложилась на основе изучения лучших образцов актерской практики под несомненным и сильным влиянием социалистической действительности.

МХАТ ищет богатство актерских черт в реальной действительности, в природе человека, видя в ней неисчерпаемый источник самых разнообразных наблюдений. МХАТ не чувствует искусства вне аромата жизни, вне ее атмосферы, ее свежести и сочности, вне связи актера с эпохой, бытом, средой. Вряд ли можно предположить, наблюдая непосредственные и искренние спектакли МХАТ, всю сложность его длительной вдохновенной работы. МХАТ стучится в самое сердце актера, и только когда он раскроет это сердце, он считает свою цель отчасти достигнутой. Но пробужденное сердце актера требует ясности и простоты. Взяв от своего прошлого понятие об образе как органическом явлении и сохранив непременную верность {142} жизни, МХАТ нашел объяснение ему в социальной природе событий. Он устанавливает отношение актера к действительности через толкование характера, то есть через отчетливое образное понимание причин, которые обусловливают поступки людей, и целей, которые их определяют. Но свои задачи он выполняет не схематически, а творчески, наполняя образ конкретными страстями и волнующими мыслями. Потому незыблемыми остаются его прежние требования не играть образ, а быть им. Он утверждает единство психофизиологической сущности человека и единство классового и индивидуального: классовое выражается через индивидуальное. Он утверждает необходимость предельной правды и типичности. Через цепь задач, через физические действия, через социальное и психологическое зерно образа он будит фантазию актера и заставляет его уничтожать в игре все случайное, оставляя только характерное и верное. На сцене нужно изображать не то, что «может быть, а может и не быть», а только то, что не может не быть. МХАТ не усекает образа, он не пренебрегает целиком одними чертами и не преувеличивает других, что обеднило бы характер, он берет его во всей сложности и этим разительно отличается от приемов Таирова и даже в какой-то мере Вахтангова. Революция осветила весь опыт МХАТ. МХАТ оценивает действительность с большой философской точки зрения, сохраняя прелесть и силу жизни. Идея пьесы и образа выясняется из всего построения спектакля: частности подчинены общему замыслу.

МХАТ имел нередкие поражения. Не всегда ему удавалось доносить свое понимание актера и не всегда удавалось побеждать натуралистические тенденции, оставшиеся от прошлых лет. Но МХАТ работает упорно и честно, и в своих лучших спектаклях и исполнениях он показывает глубочайшие образы в их росте, в их сложнейшем взволнованном внутреннем ходе.

Метод МХАТ дает наибольшие просторы индивидуальности актера. Не будем говорить о «стариках» театра, создавших великолепные и всем памятные образы. Но театр владеет и очень сильной группой «середняков», выдвинутых и воспитанных революцией. Он имеет такого актера, как Добронравов, обладающего исключительной актерской заразительностью и безраздельно отдающегося роли. Добронравов не сразу пришел к таким характерам, как Яровой («Любовь Яровая»), Тихон («Гроза»), Платон Кречет. Долгое время внешняя характерность и нарочитая {143} грубоватость загружали его исполнение. Он постепенно заглушал свое пристрастие к примитивности, и ему стоило серьезной борьбы преодолеть неврастеничность, которая отнюдь не совпадает с темпераментом. И тем не менее за всеми этими крайностями в Добронравове неизменно проглядывали такая простота и правдивость, которые можно сравнивать лишь с правдивостью «самого простого», но определению Немировича-Данченко, актера МХАТ — Леонидова. Освободившись от своих недостатков, Добронравов научился давать образы партийных и непартийных большевиков (Платон Кречет, Листрат в «Земле») вне мелких натуралистических соответствий и вне той фальшивой и ненужной парадности, которая извращает фигуры коммунистов на сцене и делает их претенциозными и неправдоподобными. В его Листрате — органичность, убежденность, молодость и неукротимая, побеждающая целеустремленность. Продолжая традиции реалистического национального театра, Добронравов в Тихоне показал всю забитость и ограниченность этого раба «темного царства», который, захлебываясь от горя, жалости и тупой тоски, так и не видит и никогда не увидит выхода.

Тарасова берет роль крупными кусками, она никогда не мельчит роль, ее творчество пронизано оптимизмом, она — одна из самых прямых и честных актрис советского театра. Она питает отвращение ко всякой сентиментальности и не принимает «полутонов» в качестве принципа актерской игры. Она захватывает роль глубоко и последовательно, не страшась больших размахов человеческих чувств, развертывает биографию образа. «Нет ничего на сцене чересчур, если это верно», — сказал Немирович-Данченко. Этого «чересчур» и не боится Тарасова (вспомним ее Анну Каренину), потому что она опирается на бесспорно верное зерно образа. Анна Каренина — мятущаяся дочь своей среды, ставшая жертвой противоречивой лжи светской морали, и она же — типично русская женщина.

Актеры МХАТ индивидуально различны, и в то же время они говорят на общем языке, который они понимают с полуслова, с полунамека. Свое искусство они отдают созданию насыщенных и волнующих характеров. Так, Еланская — актриса неподкупной искренности и простоты — сыграла Катюшу Маслову и рвущуюся к любви норвежку фру Карено. Так, Степанова, обладающая тончайшим мастерством психологического рисунка, создала крестьянку Наташу в «Земле» и княгиню Бетси в «Анне Карениной». Так, Андровская — художник большого внутреннего {144} масштаба и виртуозности — рядом с прозрачным, комедийным образом Сюзанны дала и безнадежный, проникнутый пессимизмом и отвращением к жизни образ белогвардейки Пановой. Так, Кудрявцев в роли комсомольца Дениски сумел быть трогательным без чувствительности. Так, соединяет характерный юмор с нежной женственностью Соколова. Так, великолепен в своей сочной, по-хорошему театральной силе Ливанов, в особенности в роли Шванди. Так, музыкальна при всей ее психологичности игра Яншина в Лариосике. Так, незабываемый горячий пафос чистой веры дал в сцене колокольни в «Бронепоезде» Баталов. Его Васька Окорок — подлинно национальный герой. Так, до конца разоблачил маниловщину Кедров. И так далее и так далее. Это не значит, что все упомянутые актеры лишены недостатков, что Степановой порою не грозит известная сухость, а Еланской упрощенность. Но дело заключается не в отдельных индивидуальных недочетах, а в несомненной значительности самих индивидуальностей и в силе актерского метода.

Особенно убедительно сказались новые качества, внесенные революцией в технику МХАТ, на ансамбле спектаклей «Враги» и «Анна Каренина». Может быть, ни в каких других спектаклях Художественного театра не были так очевидны его сосредоточенность, простота и глубина. Руководитель постановок Вл. И. Немирович-Данченко добился в этом направлении замечательных результатов. Каждый образ был пронизан личным актерским отношением — отношением современника наших дней, сказывавшимся не в «игре отношения», которая еще недавно была распространена на наших сценах, но в *толковании* роли. Качалов во «Врагах» чудесно по законченности играет либерала-фабриканта Захара Бардина. Он ни на минуту не изменяет внутренней правдивости; верно поймав зерно образа, он так же верно находит его разительные и типичные черты. Он выбирает их, не деформируя человека, не превращая его в гримасу, но основываясь на жизни, черпая из нее и отбрасывая, как ненужную шелуху, все мелкое и нехарактерное. Своими постановками Немирович-Данченко зовет актеров к социально насыщенной правде, наполненной большими чувствами и большой мыслью. «Враги» и «Анна Каренина» подтверждают верность пути МХАТ не только современной, но и классической драматургии. И та же мужественная простота, сосредоточенность и глубина, которые обнаружены театром в пьесе Горького и в инсценировке романа Толстого, остаются в той же {145} мере необходимыми для трагедий Шекспира и комедий Мольера.

То, что великие актеры прошлого и лучшие актеры наших дней часто делали бессознательно, руководители МХАТ делают сознательно, предоставляя, однако, полный простор творческой фантазии художника и более всего опасаясь уничтожить его свежесть и непосредственность. Самый главный враг МХАТ — схоластическое и мертвое понимание его системы; встретившись с таким толкованием его методов, каждый сторонник МХАТ предпочтет талантливого, не знающего системы актера начетчику, покинувшему пределы искусства и вступившему в пределы отвлеченного и отталкивающего схематизма.

Система основана на изучении органического актерского творчества, и потому-то каждый живой актерский талант, появляющийся на советской сцене, вызывает такое восхищение со стороны труппы МХАТ.

## 10

Так совершается политический и художественный рост актерства. Воздействие прогрессивных театральных течений, не имевших социальных корней в предреволюционном театре и потому случайных и неорганизованных, теперь несомненно и широко. Как бы ни оспаривалась и ни дискуссировалась в первые годы революции система Станиславского, тем не менее метод МХАТ уже благотворно влияет на театры Советского Союза.

Кардинально изменился и обогатился социальный опыт актера: взамен окостеневших амплуа и узкого круга определенных слоев общества актеры получили доступ к изображению современных советских людей или рабочих и крестьян прошлой России и к классическому репертуару, находившемуся в пренебрежении у буржуазного театра. У зрителя снова возник напряженный интерес к индивидуальности актера.

Мы привели очень незначительное количество примеров молодежи, выросшей в эпоху пролетарской революции. На самом деле она составляет подавляющее большинство кадров советского театра. Астангов в «Моем друге», Ковров в «Шторме», Аржанов и Абрикосов в «Аристократах» подарили нам сильные и крупные образы современности.

Не менее необходимо напомнить о художественной эволюции старых мастеров театра. Пренебрежение к ним, которое одно время с легкой руки пролеткультовцев заносчиво {146} прививалось театральной молодежи, Давно кончилось. Они вместе со всей актерской массой пережили важные изменения, которые привели к *обогащению* мастерства и очищению традиций и выдвинули их в первые ряды советских художников.

Может быть, лучшее доказательство мы встречаем в Остужеве, который, судя по его метаниям и неудачам, долго не находил себе места в новой театральной культуре. Счастливо начав свою карьеру, он быстро подчинился своим выигрышным сценическим данным. Не Остужев господствовал над образом — прекрасный голос, темперамент и личное обаяние заслоняли живой образ.

Носители амплуа молодых любовников редко обладали подлинным мастерством характеров: зрители часто увлекались не столько Чацким и Незнамовым, сколько обаятельными качествами актера. Так было и с Остужевым. Зрителю нравились его внезапные ударения в звучных монологах, красивость движений, мягкая ласковость манер. Он волновал бурными взрывами искреннего темперамента. И зритель охотно прощал ему, что эти взрывы были одинаковыми для юного студента в сумбатовском «Ночном тумане», больного Освальда в «Привидениях» или романтического Мортимера в «Марии Стюарт». Создание «характера» вряд ли входило в намерения Остужева. Конечную цель он реально видел в самом себе, в обнаружении своего «я», порой даже безотносительно к образу. Он был «любовником», потому что амплуа целиком совпадало с его необузданной горячностью, честным благородством, свежестью чувств. Выбранные роли он рассматривал бессознательно, с точки зрения укоренившегося и въевшегося в него амплуа, для которого он имел в своем распоряжении десятки органически ему свойственных и повторяющихся приемов. В этом Остужев разделял судьбу многих крупных актеров. Вл. И. Немирович-Данченко как-то тонко заметил, что самые большие актеры зачастую имеют много хорошо сыгранных ролей и мало подлинных сценических созданий. Вот таких сценических созданий было немного у Остужева. Он мастерски передавал «самого себя» на материале хороших и эффектных ролей.

В первые годы революции казалось, что Остужев растерялся перед строгостью новых требований и что его манеры и приемы чужды окружающей его действительности. Выступление в Карле Мооре подтвердило, что его певучая декламация не вытекает из образа и что его благородный темперамент направлен в ненужную сторону. И лишь его {147} блистательный Отелло показал, что время не прошло для Остужева даром. Он не отказался от своей индивидуальности, но подчинил свои данные сквозной линии образа. Свой темперамент, душевную, почти наивную чистоту и пленительность пластических жестов он приложил на этот раз к сложному характеру Отелло, понятому им как трагедия обманутого доверия и беспредельной любви. Его исполнение было отмечено верностью, заразительностью и внутренней серьезностью. В Отелло он соединил лучшее из того, что в нем жило как в художнике и человеке, и победил недостатки, которыми он страдал в дни успехов своей молодости. Отелло сыгран Остужевым в хороших традициях Малого театра, но вне его штампов. Остужев освежает подлинной человечностью приемы сценического романтизма. Он сбросил мешавшие ему амплуа первого любовника и маску привычного баловня публики. И тогда в Остужеве вырвались наружу такие большие и серьезные, настоящие человеческие чувства, такая их разнообразная гамма, начиная от нежности и любви до тоски и гнева, которую нельзя было раньше предполагать за красивой порывистостью его неровной игры.

Больше того — его исполнение стало мудрым в своей художественной зрелости. На путях глубокого гуманизма произошло слияние советского актера с гениальным драматургом.

Далеко не одним Остужевым ограничивается «перерождение» или «возрождение» старого актерства. Примеры рассыпаны в таком количестве, что нет нужды их повторять. Вспомним хотя бы образец трагической мощи, который дает Пашенная в том же «Отелло» в роли Эмилии. Вспомним трогательную и яркую «старуху» Корчагину-Александровскую, которая на склоне лет, после долгих провинциальных странствований, после тяжкого и удушливого репертуара Суворинского театра создала галерею советских женщин. Пример Корчагиной-Александровской приведен не случайно. Ее искусство уходило истоками в самую гущу народной жизни. В пору своих провинциальных скитаний Корчагина-Александровская безостановочно наблюдала быт всех сословий. Она завоевала любовь зрителя. Со своей открытой душевностью она в революцию вошла легко и спокойно, как будто всегда ждала встречи с рабочим зрителем. Простота и понятность сразу сблизили ее с широкими массами, которые раньше, вероятно, и не подозревали о существовании этой замечательной актрисы.

{148} Актеры, подобные Москвину и Тарханову, Корчагиной-Александровской и Блюменталь-Тамариной, Пашенной и Книппер-Чеховой, лучшие актеры старшего поколения, углубили свое искусство именно потому, что их мастерство коренилось в проникновенном ощущении жизни, в чувстве крайней ответственности за свое дело и в их художественной бескомпромиссной честности.

Рост мастерства замечателен не только в столицах, но и на периферии. Правда, часто мастерство здесь еще смешивают с профессиональной привычкой к сцене, и уверенный, десятилетиями накопленный актерский опыт вводит в заблуждение зрителя и подменяет разработку характеров.

Еще чаще возникает хаотическая путаница самых различных принципов. Несмотря на то, что впереди предстоит много энергичного труда, основная тенденция неоспорима: она повторяет в основных чертах эволюцию столичных актеров. Я назову случайные примеры «стариков» и «молодежи», бросившиеся в глаза при посещении периферии. Георгиевский (Свердловск) в Достигаеве, во второй части трилогии Горького, значительно и сложно показывает хитрого купца европейской складки, провинциального Гучкова, умного, решительного и злого. Зорин (Ростов-на-Дону) в Раневской («Вишневый сад») свежо характеризует ее дворянскую гордость, которая скрывается за ее женским легкомыслием и безотчетной тоской.

Пример знаменитых предшественников не помешал молодым актерам — Белоусову в «Вишневом саде» (Ростов-на-Дону) и Буре в «Коварстве и любви» (Свердловск) — индивидуально истолковать свои роли. У Белоусова есть, по крайней мере в Пете Трофимове, хорошая и неподкупная простота. В противовес попыткам осмеять Петю Трофимова в постановке «Вишневого сада» в Театре-студии Симонова Белоусов не унижает, но утверждает Петю, мягко и в то же время уверенно оттеняя его личное пленительное обаяние и его убежденность в будущем счастье людей. Петя Трофимов из ряда бесполезных, ненужных чудаков попадает в круг людей, которым наш зритель симпатизирует и которых он противопоставляет погибающему «вишневому саду». Буре играет Фердинанда неровно и в первых актах следует трафаретному восприятию романтической трагедии Шиллера, но в последнем акте он счастливо теряет приподнятый декламационный стиль и беззащитно-трогательным рисует обманутого Фердинанда — Фердинанда, стоящего на краю могилы.

{149} Периферия начинает вновь выделять в столицы актеров, быстро занимающих видное место. Болдуман в МХАТ, Светловидов и Зеркалова в Малом театре — выдающиеся мастера. Каждому из них можно посвятить особый очерк. Они принесли с собой свою выработанную технику, которую по-своему преломили театры, их пригласившие. Скупость и сосредоточенность Болдумана, сочный и красочный реализм Светловидова и исключительный блеск мастерства Зеркаловой наглядно показывают, какие интересные таланты зреют в периферийном театре и какие радужные ожидания можно возлагать на советских актеров.

Актерское искусство народов Союза подлежит особому изучению. К сожалению, исследователи еще не располагают достаточно систематизированным материалом, который позволил бы сделать окончательные выводы или законченные определения, касающиеся национального театрального мастерства.

Ряд театров воспринял национальные особенности как отвлеченно эстетическую величину, как явление внешнего и формального порядка. Театры же народов, не имевших закрепленных театральных традиций, порою ложно понимали задачу освоения культурного наследства и, минуя народное искусство, брали за исходную точку трафареты буржуазного театра предреволюционной эпохи. Актеры отрывались от своих национальных особенностей, вместо того чтобы смело воздвигать на их основе свое искусство. Например, ансамбль азербайджанского театра, имеющий таких крупных представителей, как Шарифзаде или Ульви Раджаб, одно время подчинялся ориентальным штампам, против которых восставал талант актеров, и только сила этих незаурядных актеров показывала, что азербайджанский театр владеет мастерством, богатством вольных чувств, красочностью языка, свободой мягких движений. Мы видели тогда величественное искусство умного, тонкого народа, воспринимающего театр празднично и красочно, без надоедливо слащавых штампов и дешевой этнографии.

Укреплению национальных особенностей театра способствовал национальный репертуар, в особенности музыкальные комедии и драмы. Казахский театр отчетливо демонстрировал, насколько они развивают актерский темперамент и окружают актера дорогой для него атмосферой родной поэзии и быта. Куляш Байсеитова очаровательна подкупающей свежестью, трогательностью и обаятельным, {150} наивным актерским серьезом, делающим особенно убедительными ее образы. Она целиком открыта зрителю и готова отдать ему лучшее из того внутреннего богатства, которым она обладает. Ее серебристый голосок гармонически отвечает исполняемым ею ролям, в ее медленных движениях, в гибкости рук, в задорном, легком кокетстве или чистой грусти заключена прозрачность большого искусства. Когда она воскрешает на сцене поэтические образы национальной истории и народных легенд, она вместе с тем воплощает и психологию своего народа, защищавшего свою самостоятельность, не утерявшего среди своих кочевий и угнетения энергичной, ясной веры в жизнь и заразительной любви к человеку. Байсеитова чуждается изысканных ухищрений и трюков, ее творчество органично.

При работе с национальными кадрами чрезвычайно опасно убить серьезность, наивность и непосредственность — сочетание, которое составляет прекрасное качество их мастерства. Режиссер здесь, более чем где-либо, обязан быть опытным педагогом: он распахивает фантазию актера, подсказывает правильные основы внутренней и внешней техники, но никак не диктует приемов игры.

Может быть, из всех мастеров Союза к романтическим и трагическим образам наиболее подготовлены молодые грузинские актеры. При всех индивидуальных различиях таких оригинальных мастеров, как Васадзе, Хорава и Чхеидзе, они объединены страстной патетикой. Как далеки замкнутость и скупость Чхеидзе, сосредоточенная сила воли Хоравы, разнообразие и острота Васадзе от привычки «рвать страсть в клочья»! Как они легко и властно подчиняют свою исключительную ритмичность, пластичность, музыкальность идее образа и его огненным страстям! Для них изменилось самое понятие о трагическом. Если раньше под трагическим непременно подразумевались обреченность и роковая гибель, то для них трагедия — в первую очередь оптимистическая философия непримиримой борьбы за свободу, правду и справедливость.

Хорава выводит Анзора и Арсена из своего многостороннего жизненного опыта, возвышая эти образы до обобщения. Всегда сосредоточенный, он никогда не показывает внешне больше, чем скрыто внутренне в его сознании и чувстве. Наоборот, зритель постоянно ощущает, что за сдержанностью и кажущейся бесстрастностью его сценических {151} приемов на самом деле кипят горячие страсти, которые взрываются бурно и грозно, когда для этого наступает пора. Хорава обладает редкими для героического актера данными: высоким ростом, гибкой фигурой, богатым голосом, силой темперамента. Пламенная идея борьбы против тирании за равенство и счастье народа — его основная тема. Он сыграл более двадцати крупных образов различной социальной среды и индивидуальной психологии, но в каждом из них он оттенял эту постоянно воодушевляющую его идею. Он прост, выразителен, сжат и восстает против всякой лакировки, ненужной чувствительности и нескромного выпячивания себя. Он не принимает «театра узких горизонтов». Он стремится показать «не только типы, но и то, что является еще более обобщенным, — общегражданским в нашей стране». Он считает, что только «при этих условиях у актера никогда не будет ни фальшивого жеста, ни надуманной мизансцены».

Украинцы развивают и в опере и в драме традиции характерности и лирики, которыми так силен украинский театр, освобождая их от «малороссийских» штампов. Сейчас заразительные качества украинского актера — его неподражаемая наблюдательность, лукавый юмор, умение поднимать жанр до высокой типичности и искренний драматизм — нашли выражение в таких актерах, как Борисоглебская, Бучма, Ужвий. Современный украинский актер вслед за своими великими предшественниками Заньковецкой и Саксаганским утверждает основы типичной и яркой реалистической игры.

Еврейский театр отмечен талантами Михоэлса и Зускина, тончайших сценических художников с редким чувством правды образа. Грановский основывался на теории ритма, отводя в тень психологию действующих лиц. Он эстетизировал типичные, на его взгляд, еврейские движения и еврейскую речь. Он заковывал актерский темперамент в математически точную ритмическую форму. Михоэлс и Зускин шли вглубь. В еврейских местечках, в жизни «людей воздуха», в рассказах Шолом-Алейхема, в прошлой драматургии они подслушали мечту народа о лучшей жизни, они поняли поэтический и социальный смысл своих образов.

Оба эти сдержанные, умные и непохожие актера дополняют друг друга. В Михоэлсе сильнее героическая страсть, старая и суровая мудрость, проницательный взгляд; в Зускине — лирика и мечтательность.

{152} В Михоэлсе поражает сдержанная весомость каждого жеста и слова. Он хорошо знает цену человеческой мысли и чувству и не расплескивает их понапрасну. Он дорожит жестом и из сотни возможных выбирает самый точный и самый верный. Он всегда умеет найти миросозерцание образа. Его театр, как и театр Зускина, — театр поэтических образов.

При всех своих индивидуальных различиях мастера национальных театров своим зрелым талантом и мастерством предназначены для широких масштабов и свершений. Они стоят в одном ряду художников, которыми может гордиться страна.

1939

# **{****153}** Ермолова[[6]](#endnote-7)

2 мая 1920 года наша страна отмечала пятидесятилетний юбилей М. Н. Ермоловой. Первой в стране Ермолова получила звание народной артистки республики. Этим партия, правительство и народ давали свою оценку деятельности великой актрисы. Юбилей происходил в годы, когда, казалось, было не до торжественных адресов. Но юбилей Ермоловой получил совершенно исключительное значение. Это был юбилей не только великой актрисы, но художника, который олицетворяет собой самое лучшее и самое глубокое, что завоевавшие власть трудящиеся могли заимствовать из старой театральной культуры.

Он был необычен и по своей форме и по своей атмосфере — этот сценический праздник, которым Мария Николаевна подводила итоги своей замечательной жизни. Вряд ли кто из присутствовавших забудет туманное утро 2 мая с мелким моросящим дождем, далеко растянувшуюся со стягами процессию актеров, возглавляемую Немировичем-Данченко, Станиславским и Южиным, и появившуюся на балконе укутанную в большой белый платок фигуру М. Н. Ермоловой. Неуверенным и слабым жестом она как бы отклонила несущиеся к ней слова привета и восторга — и в то же время как бы впитывала огромную любовь и уважение собравшейся внизу толпы. Она вскоре появилась уже у дверей своего старинного особняка, принося короткие слова благодарности собравшимся.

Вечерний праздник начался в четыре часа дня и кончился в три часа утра.

Толпы зрителей окружали Малый театр, взволнованная труппа бережно и нежно встретила актрису, но ни фанфары оркестра, ни блеск юбилейных речей не могли сравниться с той признательностью, которой демократическая Москва окружала свою Ермолову.

Небольшой зал родного Ермоловой Малого театра не вмещал всех свидетелей ее творчества, десятилетиями следивших за создаваемыми ею образами, желавших принести {154} артистке свою благодарность. Незаметно и скромно, как бы удивляясь высокой оценке своей деятельности, слушала Ермолова речи общественных деятелей и стихи поэтов. Она слушала их, сидя в кресле, одна на сцене за спущенным занавесом, почти вплотную придвинувшись к нему, и со свойственным ей благородным изяществом, опершись на кресло и заслонив глаза бледной тонкой рукой. Никто не смел беспокоить ее в этот момент не только словом, но даже и молчаливым к ней приближением.

Полная своего обычного достоинства, появилась шестидесятисемилетняя Ермолова в сцене из «Марии Стюарт». Она как бы воскрешала этим своим исполнением бурные восторги зрителя и моменты необычайного подъема, которые она вызывала в душах десятков тысяч людей. Все ее великолепное и ясное прошлое наполнило собой в этот вечер зал Малого театра.

В этот вечер она была особенно прекрасна; ее одухотворенность побеждала годы, и трудно было определить возраст этой благородной и строгой женщины, одетой в белое длинное платье.

Были произнесены самые горячие слова, были прочитаны самые восторженные адреса, но и они не выражали до конца торжественного уважения, окружавшего актрису, которая робко и смущенно принимала речи ораторов и овации зрителей.

Празднование юбилея Ермоловой растянулось на целую неделю. В фойе Малого театра была открыта выставка, ей посвященная. Заботливыми руками А. А. Бахрушина были собраны из его музея и архивов Малого театра и рукопись первой роли, и кое-какой реквизит, связанный с ее самыми знаменитыми ролями, и костюм Жанны д’Арк, напоминавший об ее наиболее прославленном образе. Ермолова приехала на выставку в темно-синем, с высоким воротником платье. Не выпуская изо рта папироски, медленно проходила она вдоль витрин, но ни на минуту ее не покидала присущая ей строгость, и трудно было проникнуть в ее внутренний мир. Порою казалось, что эти внешние реликвии кажутся ей лишними и не отвечают тому внутреннему богатству, которым были наполнены ее образы.

Она простилась с устроителями, тепло их поблагодарила, но вновь и вновь смущенно извинялась, что причинила столько труда инициаторам выставки А. А. Бахрушину и Н. Е. Эфросу. И мне припомнилась одна встреча с Ермоловой за несколько дней до празднования юбилея. {155} Приехав по каким-то делам в Малый театр и взбежав по памятной всем старикам, теперь уже исчезнувшей железной лестнице, ведшей непосредственно на сцену, я, как вкопанный, остановился, увидев в кулисах Ермолову, разговаривавшую с И. С. Платоном. Нервно перебирая руками цепочку на груди, Ермолова уславливалась с ним о репетициях сцены свидания королев, шедшей в день юбилея. И точно так же, как на выставке, она беспокоилась не о себе — она просила Платона не очень утомлять ее товарищей, занятых в юбилейном спектакле, — том спектакле, который был для них радостным праздником. Так случайно я стал невольным свидетелем всех и всегда поражавшей скромности Ермоловой, о которой так много писалось и которая действительно должна служить образцом для советского актера. Эта скромность никогда не! была самоуничижением — она была полна чувством собственного достоинства и являлась свидетельством величайшего гуманизма человека, ожидавшего встретить и в других то, что жило в ней самой.

Юбилей завершился заседанием Общества любителей российской словесности в Круглом зале Московского университета. Оно как бы знаменовало постоянную и тесную связь Ермоловой и Малого театра с университетом, ту просветительную и революционизирующую роль, которую играло творчество Ермоловой для студентов, и ту дружбу, которая связывала ее в течение десятилетий с передовой демократической интеллигенцией. И вновь она слушала выступления докладчиков, сидя в стороне, среди публики, на одном из стульев, стоявших рядами вдоль стен Круглого зала. Она отказалась от слова, но взамен попросила разрешения прочесть монолог из той трагедии, создание центрального образа которой она считала своей важнейшей, а может быть, и единственной заслугой. Она читала монолог Жанны д’Арк из пролога шиллеровской «Орлеанской девы» — читала, может быть, в последний раз. Она как бы прощалась с героической темой своей жизни, вновь ее утверждая. Она начала: «Простите вы, поля, холмы родные» — тихо, углубленно, как бы охватывая всем своим горячим сердцем дорогие с ранних дней детства места. Она заставляла видеть и вековой дуб и «поток быстротечный». Обладая огромным умением заражать зрителя своими видениями, она и здесь, в старинном зале университета, переносила затихших слушателей в далекую Францию; ее голос креп, все величественнее выпрямлялась ее фигура; скромная женщина превращалась {156} в воительницу, как будто слушатель видел приближающиеся войска — «Се битвы клич! Полки с полками стали! Взвилися кони — трубы зазвучали!» В одном монологе Ермолова воссоздавала героическую сущность крестьянки из селения Домреми.

Молодая Советская республика в момент ожесточенной гражданской войны чествовала актрису кристальной чистоты, внутреннего благородства и пламенного темперамента. Мы уже не видели ее в спектаклях, создавших ей славу. Наше поколение детьми, юношами видело ее не в «Орлеанской деве» и не в Лауренсии из «Овечьего источника», а в «Привидениях» и в «Без вины виноватых» — в основных ролях ее последних предреволюционных лет. Ей часто, очень часто в эти годы приходилось играть в пьесах, не достойных ее гения. Она играла в пьесах Батайля «Светочи», в которой рассказывалась история семьи знаменитых французских ученых, или Бернштейна «Израиль», где она играла герцогиню де Крусси, скрывающую от своего сына — воинствующего аристократа и юдофоба, — что его настоящим отцом является ненавидимый им Готлиб.

Она играла в слабой пьесе Боборыкина «Соучастники», она выходила царицей Марфой в скучной и никому не нужной драматической хронике престарелого Чаева «1613 год», но она умела побеждать своей внутренней правдой даже грубую фальшь или нарочитые и устарелые драматические эффекты этих пьес. Даже увлеченная модными в то время новыми театральными течениями молодежь не могла не покориться ее гению. Она занимала особое положение в крикливой торопливости тех лет. И во всех создаваемых ею образах мы видели все то же проникновенное лицо Ермоловой, и мы не могли не оценить мощи и красоты той правды, которую Ермолова несла со сцены.

Уже при жизни о Ермоловой как актрисе создалась своя легенда. Ермолова стала символом трагического театра, обращенного к самым лучшим и значительным переживаниям человека. В этой сдержанной и строгой женщине, появлявшейся на концертах в наглухо закрытом темном платье, мы чувствовали веяние романтических бурь и дыхание высокой трагедии. Нам, современникам ее поздних созданий, нетрудно было распознать подлинное зерно ее творчества. Это была правда великих русских драматургов, правда Орлеанской девы, Эмилии Галотти, Лауренсии, правда Шиллера, Лессинга, Лопе де Вега, Шекспира, {157} правда гениальных поэтов, возвышавшихся над своим временем и глядевших в будущее.

В ее медленных движениях, в ее сосредоточенности мы чувствовали неисчерпаемый пламень души, который она пронесла сквозь всю свою жизнь. Это сердце, полное любви к людям и неподдельного героизма, пылало огнем настоящей страсти каждый раз, когда Ермолова появлялась на сцене. Порой отголоски ее прежних успехов вновь звучали на сцене. Для благотворительных спектаклей Ермолова иногда играла отрывки из пьес своего прежнего репертуара. Так, мы встретились с царицей Зейнаб в «Измене» и видели сцену из «Генриха VIII» Шекспира, где Ермолова играла королеву Екатерину. И хотя Ермолова давно отказалась от этих ролей, след пережитых лет не мешал воспринимать ее трагическую силу. В самом характере ее творчества было нечто такое, что противостояло возрасту и что спорило с десятилетиями. Она пронесла свое искусство нетронутым сквозь эпоху напряженных художественных исканий. Старая Ермолова в своем Малом театре продолжала хранить подлинную реалистическую традицию русского театра. В самих ее манерах сквозило порой что-то старомодное, проявлявшееся и в тон застенчивости, с какой великая актриса выходила на эстраду в концертах, и в том, как она подчеркивала движением головы ритм стиха, и в немного отставленных от тела руках, и в самом выборе исполняемых ею произведений. Но все это не только не казалось зрителю второстепенным и несущественным, а, напротив, даже становилось милым и дорогим, потому что было связано с ее самым затаенным существом.

В годы войны она все чаще и чаще появлялась на эстраде. Она охотно откликалась на просьбы благотворительных организаций, заботившихся о пострадавших от войны или семьях призванных. Ее репертуар был довольно ограничен. Наиболее часто она читала «Внимая ужасам войны», вкладывая в это стихотворение такую боль русской матери, такое понимание человеческого горя, что терялось ощущение концертного зала. Добиваясь предельного разнообразия интонаций и звуковой окраски, передавала она «Песню бельгийских кружевниц». Но особенно молодо, неожиданно звонко, с неистощимой верой в будущее звучало в ее устах «Вперед! без страха и сомненья на подвиг доблестный, друзья!» — стихотворение Плещеева, которое она особенно часто читала на студенческих вечерах, как бы посылая благословение и привет новому, во многом ей незнакомому {158} поколению, как бы призывая молодежь к продолжению благородных традиций русской демократической общественности.

Ермолова соединяла совершенную простоту с совершенным мастерством. У нее были свои, порою далекие для нас вкусы: в свой репертуар она соглашалась включать такие безнадежно устаревшие пьесы, как «Убеждения г‑жи Обрэ» Дюма и «Тень» Тимковского, но вкладывала в них такое богатое личное содержание, которое не могли и предвидеть их авторы. Ее интересовал не столько сюжет пьесы, сколько прочитанные ею за авторским текстом сила страстей и моральная истина, торжествовавшие над ложью общественных условностей. Она мирилась с примитивным драматургическим построением, если только судьба героини давала ей повод и возможность приложить к созданию образа свое духовное богатство.

Давно отзвучали монологи Марии Стюарт и возмущение Лауренсии. Но Ермолова не могла молчать. Для нее театр, как для Гоголя, был «кафедрой, с которой можно много сказать миру добра». Она принимала пьесы Дюма и Тимковского, трактовавшие тему о «незаконнорожденных детях», потому что видела в их героинях настоящее страдание. В их бледных силуэтах она воскрешала отзвуки реальной жизни; в их серые слова она вкладывала свои мысли и свой жизненный опыт. Она настойчиво искала репертуар, который дал бы ей возможность проявить ее трагический талант. Так возник образ матери, первенствующий в последнее двадцатилетие ее деятельности. Целая цепь спектаклей («Без вины виноватые», «Израиль», «Тень», «Привидения», «Дмитрий Самозванец») объединена общей темой материнской любви и самопожертвования. Среди пьес, изображавших мелкий быт, денежный ажиотаж, борьбу карьер, она нашла для себя тему значительную и высокую. В переживаниях матери, понятных ей до мельчайших оттенков, она давала образ очищающего страдания и гамму чувств, которыми поднимала падающий и вырождающийся театр до трагической мощи. Освобождая своих героинь от всяких следов чувствительности, она шла к самому зерну образа, и не напрасно руководители Художественного театра, обосновывая свой творческий метод, всегда вспоминали Ермолову.

В «Без вины виноватых» мелодрама отступала на второй план. Неодолимая человеческая тоска, неизжитое горе, постоянная неудовлетворенность пронизывали образ Кручининой. Немногими штрихами отмечала в ней Ермолова {159} профессиональные черты актрисы. Для ее Кручининой профессия актрисы не столько призвание, сколько выход для пробужденных, но неудовлетворенных чувств. Нетерпеливое ожидание и непрестанные поиски сына окрашивали все исполнение Ермоловой. И в том крике всеобъемлющей радости, который вырывался у нее в последнем акте, зритель ясно ощущал всю глубину пережитого ею горя; казалось, она обнимает не только сына, которого она наконец нашла, но и весь зрительный зал, всех тех, кто с захватывающим волнением следил за человеческой судьбой, потрясающе раскрытой Ермоловой.

Ермолова в своих ролях создавала не случайную, а более общую и важную правду. Так звучала, по рассказам, «Орлеанская дева». В «Холопах» — отнюдь не совершенной пьесе П. Гнедича — Ермолова играла княжну Плавутину-Плавунцову. Она с блестящей характерностью рисовала старую величавую аристократку, находящуюся в оппозиции к мрачному режиму Павла I. Княжна ушла от «двора» под вымышленным предлогом «болезни ног». Годы проводит она в своем дворце, прикованная к больничному креслу. Зритель прощал княжне ее капризы. Ему нравилась ее упрямая твердость, суровый юмор, нежелание подчиняться прихотям деспотичного императора. Именно так рисовала княжну Ермолова. И когда при известии о смерти Павла I княжна — прямая, величественная, полная сил и радостной победы — внезапно, одним быстрым, как бы сбрасывающим оковы движением подымалась со своих постылых кресел, этот взлет радости и освобождения вызывал ответный вздох облегчения в зрительном зале. Ермолова защищала право человека быть самим собой, и молчаливый протест княжны привлекал больше симпатии публики, чем либерально-лицемерные речи других действующих лиц.

Как-то, уже в свои пожилые годы, она участвовала в трескучей драме Пароди «Побежденный Рим». Она играла слепую мать весталки, присужденной к пожизненному заключению в храме. Вокруг Ермоловой торжественно ходили актеры, наряженные в тоги; декорации соединяли привычное подражание помпейским раскопкам с открыточной, противоречащей истории слащавой красивостью. Но Ермолова побеждала все безвкусное обрамление так же, как побеждала и нарядный словарь позднего подражателя французским классикам. Когда в последнем акте, облаченная в серую тунику, с пепельно-седыми волосами, слепая приближалась к дочери и, прощаясь, дрожащими руками {160} ощупывала дорогое ей лицо, когда с трепетом, спеша, она искала сердце дочери и наконец наносила короткий удар, приносивший освобождение в смерти, — дыхание античной трагедии проносилось по залу.

В сцене свидания королев («Мария Стюарт»), склоненная, униженная, опустившись на колени, Мария — Ермолова молит о прощении. Но лицо говорит другое: глаза мечут искры, губы сжаты, и вот с внезапным взрывом пробудившегося гнева Ермолова выпрямляется, медленно поднимает руку — и поток гордых обличительных слов вырывается у нее. Этот взрыв страсти и протеста потрясал зрителя.

По собственному признанию, она не любила Ибсена и тем не менее удивительно играла фру Альвинг в «Привидениях». Символизм Ибсена был ей непонятен, но сущность непримиримых чувств и любви к гибнущему сыну она передавала с трагической силой. Полуоборотясь к пастору Мандерсу, выслушивала она его проповеди, и в этой ее позе было столько иронической укоризны, что становилась очевидной ложь его практической морали. Она смиряла себя, но затем с воплем негодования, отвращения и презрения отбрасывала коробку с ядом, предложенную Освальдом. В этом сложном и тонком образе звучала та же тема свободы и любви, которую Ермолова перенесла из своих ранних ролей в образ матери.

Гордость, непримиримость и чистота отличали ее героинь. Лучше всего ей удавались образы женщин, не допускающих внутренних компромиссов, ибо ее гордость и непримиримость рождались из полной невозможности для Ермоловой решиться на недостойное соглашательство или мелкие поступки. Она шла по жизни прямая, твердо защищая свое внутреннее знание и радостно отдавая его зрителям, товарищам, всем, с кем она сталкивалась.

Для нее театр никогда не принадлежал к чисто эстетическим явлениям. Он был для нее абсолютно и категорически необходим для того, чтобы поделиться со зрителем всем, что она почувствовала и услышала в действительности. Да, она утверждала своим исполнением непреложные моральные законы. Она была принципиальна в своем творчестве и верила в раскрепощение человека. Она заражала зрителя гуманизмом, благородным протестом и непобедимым желанием вольного труда. Молодежь, потрясенная ее волнением, серьезнее и глубже воспринимала окружающее.

Она не любила детального грима и никогда не скрывала своего лица за гримировальными красками. Ей были отвратительны «подражание» или «передразнивание» действительности: {161} она смотрела вглубь ее, в ее основу, в ее зерно. Ее движения были просты и органичны.

В одной из своих последних ролей (княжна Плавутина-Плавунцова в «Декабристе» Гнедича), которую по ходу действия она проводила в кресле, Ермолова не только не прибегала ни к каким внешним подчеркиваниям, не только не допускала никаких сценических нажимов, но ограничивалась еле заметными жестами, мимолетным движением пальцев, легким поворотом головы. И при этом минимуме средств сценической выразительности она достигала прозрачной глубины и кристальной чистоты образа. Она захватывала роль в ее сущности и в ее полноте. Потому она и была гениальной художницей. Она мало задумывалась над методами своего творчества, потому что она думала над содержанием образа, которое и выливалось у нее в органически прекрасную форму. Она не могла не быть актрисой, потому что каждый ее нерв был театрален и возбудим. Она была сценически виртуозна, но ее виртуозность была столь совершенна, что зритель не замечал всего ее умения: он жил мыслями и чувствами Ермоловой и даже после закрытия занавеса думал о раскрытом ею человеке, а не о ее актерских приемах.

Было много тончайших актрис помимо Ермоловой, много памятных спектаклей, но редко зритель встречал на сцене такую полноту жизни и мудрую ясность. Образы Ермоловой стали повестью ее большой человеческой жизни. Она безошибочно и проникновенно зачерпывала чувства и обращала маленькие факты в большие, захватывающие события. В русском театре в числе немногих актеров — народных трибунов Ермолова создала национальную трагедию — трагедию русской женщины. Она подслушала боль надломленного сердца, которая билась в крестьянке Лизавете из «Горькой судьбины». Она поняла тяжелое унижение и одинокую гибель Катерины в «Грозе». Она чутко услышала народный плач, разлитый по России, и сама страдала оттого, что такое непреодолимое горе заполняло ее родину. Ее душа кричала против моральной лжи и опустошения личности. Но ее чистый оптимизм и непоколебимая убежденность в ценности человека побеждали отчаяние, и в образах трагедии она находила примеры величия, которым звала следовать. Сердцевина ее творчества была подлинно революционна и подлинно демократична.

Она никогда не была равнодушна, никогда не дарила зрителю мирного успокоения и не внушала ему любви к мещанскому благополучию, В «Привидениях», в «Декабристе», {162} в «Холопах» она, страдая и радуясь, всей своей правдивой обнаженной душой искала преодоления зла, которое она видела в окружающем ее быту, а ее Орлеанская дева и Лауренсия звучали призывом к мятежу и восстанию.

Напрасно приписывать Ермоловой определенную политическую платформу или превращать ее в сознательную материалистку, ибо это не отвечает действительности. Но в годы реакции она звала к изменению мира во имя справедливости, которую воплощало все ее творчество. Ее слезы и горе на сцене не были отвлеченными — это были страдания и радость живых, близких людей, ее современников, страдания народа. Зрители, слышавшие монологи Лауренсии, призывавшие к свержению гнета и рабства, вкладывали в них конкретное содержание, которое слагалось в студенческих кружках, в нарождавшемся революционном движении, происходившем за стенами Малого театра; и ее исполнение сливалось с тем, что составляло общественно-политический смысл эпохи. Потому многие из ее ролей обращались в социальный протест против самодержавного государственного строя, и не случайно в ее ранние годы царская цензура запретила представления «Овечьего источника», так как каждый спектакль с участием Ермоловой перерастал в политическую демонстрацию.

Ни деньги, ни слава, ни положение в обществе не прельщали ее. В молодости она была близка к студенческим кружкам и до самой старости не могла принять ни сердобольно-высокомерного, ни презрительно-слепого отношения к бедности. Бедность ужасала ее, потому что заставляла людей страдать, унижаться; но она любила «униженных и оскорбленных» и уважала «бунтующих», потому что видела в этом непререкаемую правду.

Ее миросозерцание было ясно, определенно и четко. Она шла в театр не для того, чтобы легкими и доступными средствами на минуту взволновать или позабавить зрителя или завоевать личный успех и бесконечные восторженные вызовы, а для того, чтобы переделать мир, и для того, чтобы зрители думали глубже, чувствовали себя чище и жили иначе, чем диктовали им условия тогдашнего тяжелого быта. В этом была преображающая сила игры Ермоловой.

Если вспомнить учение о «катарсисе» — об «очищении души через художественные переживания», — то этой способностью «очищать» души Ермолова обладала больше, чем какая-либо другая актриса. Ермолова не знала и не любила никаких трюков, Только предельная правда и почти {163} аскетически-сурово рассказанная судьба образа были ей дороги. Она была самой целомудренной художницей нашего театра. Всякая ложь на сцене оскорбляла ее.

И точно так же, как она была внутренне горда и непримирима в жизни, точно так же она была горда и непримирима по отношению ко всему, что извращало в театре настоящее значение актера.

Когда окончилась для нее пора героических ролей, она мужественно покинула на время сцену, чтобы переменить амплуа: она была к себе много строже, чем к другим. Вместе с образами матери она принесла с собой в театр тихую скорбь и грусть, которые заставили зрителей почти благоговейно воспринимать каждое ее появление на сцене.

Даже такую необычную для нее комедийную роль, как королева Анна в «Стакане воды» Скриба — в пьесе положений, сделанной ловким французским драматургом, — она превращала в поэму о любящей и нерешительной женщине и рассказывала ее с настоящей романтической иронией и человечностью. Это была та же, немного печальная, грустная ирония, которая когда-то так трогательно окрашивала отдельные куски роли в «Истории одного брака» или в «Тени». Там, играя стареющих женщин, в конце жизни увидевших ненужность многих увлечений и ничтожество многих из окружающих людей, Ермолова и жалела своих героинь и иронизировала над окружающими, которые не понимали той правды жизни, которую поняли Ермолова и ее героини. Зябко прячась в платок, сидела в бедной квартирке, в продранном кресле когда-то богатая княжна, потерявшая дочь и теперь ее тщетно разыскивающая («Тень»). Ее измучили авантюристы и шантажисты. Ермолова находила такие горькие интонации для слов, обращенных к ним, что эта горечь в устах Ермоловой воспринималась зрителем как окончательный обвинительный приговор. Делать добро и бороться со злом было смыслом ее жизни. Скандальную «Историю одного брака», привлекавшую зрителей Малого театра не только блеском ансамбля, но и внешними ассоциациями с бытом определенной купеческой семьи, Ермолова рассматривала как повод для показа трагедии матери и для обличения пошлой среды. Она ненавидела пошлость: с легкой усмешкой, с сознанием полной невозможности исправить болтунов и стареющих шаркунов гостиных, она говорила, следуя тексту: «Маркиз с Покровки, лорд с Таганки», — и смысл слов становился обобщающим и горьким, ибо многие из этих «маркизов» и «лордов» следили из зала за пьесой, не замечая того {164} жесткого осуждения, которое вкладывала в свои слова Ермолова.

Революция вызвала последнюю вспышку ее уже скудеющих сил. И хотя ослабел ее драматический темперамент — не ослабело, а, наоборот, достигло тончайшей законченности и выразительности ее мастерство. К прежде сыгранным ролям добавилась Мамелфа Дмитриевна («Посадник» А. К. Толстого), которую она играла, великолепно передавая упорную волю и величественность этой властной и гордой боярыни. Она по-новому истолковывала образ королевы Маргариты в возобновленном «Ричарде III» Шекспира. Она всем сердцем была направлена к новой жизни.

Мало кто знает о небольшой роли в советском репертуаре, которую Ермоловой довелось сыграть уже после своего юбилея. Эта роль ярко свидетельствовала о жадном интересе великой актрисы к требованиям новой жизни. То была одноактная пьеса Яшинского «Уходящие», в которой она играла роль матери — Полыновой. Спектакль шел в самом конце декабря 1920 года в небольшом театре миниатюр «Искусство и жизнь», помещавшемся на бывш. Страстной площади. Участниками спектакля были М. М. Блюменталь-Тамарина (старая няня), В. Ф. Грибунин (брат Полыновой — генерал) и ее частый и любимый партнер по сцене Малого театра А. А. Остужев, исполнявший, как и во многих других пьесах, игранных им с Ермоловой, роль сына. Пьеса была во многом наивна, но ее тема несомненно волновала и не могла не волновать Ермолову. В этой небольшой, противоречивой и очень несовершенной пьесе она, как всегда, искала разрешения волновавших ее внутренних вопросов. И здесь, на небольшой сцене театра миниатюр, в годы героической борьбы за свободу Родины, тяжелые годы холода и недоедания, перед одетыми в шубы, валенки, красноармейские шинели зрителями Ермолова, как всегда сохраняя сознание лежащей на ней ответственности, играла роль матери, еще не до конца осознающей смысл происходящих революционных событий, но всем сердцем чувствующей их непререкаемую правду и историческое значение. Кутаясь беспокойно в теплый платок, заглядывая в замерзшее окно, тревожно и радостно, торопливо встречала она внезапное возвращение сына, стремясь согреть его теплотой своего материнского сердца. И как она брала себя в руки, услышав о новой неизбежной разлуке; какой любовью сияли ее глаза, когда она терпеливо допытывалась о намерениях сына и со словами благословения, {165} любви и нежности посылала его на борьбу за дело революции. В ее сердце смятенно боролись любовь к сыну и страх за него, наивная религиозность и мудрая вера в будущее. Ермолова ни на секунду не идеализировала образ: он вставал живой и правдивый, во всех его противоречиях, неизмеримо более сложный, чем у автора. Так, цепь созданных Ермоловой образов матерей завершалась образом матери революционера, наполненным ею глубоким и новым содержанием. И новые зрители — многие из них, возможно, не Знали ее имени — благодарно и тепло аплодировали строгой женщине с измученным лицом, сияющими глазами и теплым грудным голосом и навсегда сохранили ее в своем сердце.

Мне посчастливилось познакомиться с ней в дни юбилея, не раз навещать ее в годы двадцатый — двадцать второй и быть свидетелем ее огромной любви к молодежи, к которой она шла с открытым и мудрым сердцем. После любого посещения дома Ермоловой, в котором царствовал свой, ермоловский уклад, каждый уносил впечатление света, радости и одухотворенности. И хотя Ермолова почти прекратила выезды и все реже выступала на сцене, она не теряла и в эти годы светлой силы и побеждающей душевной красоты. Она отклоняла от себя всякие попытки учительства: она не чувствовала в себе педагогического дара и на вопросы о ее творческом методе отвечала теми короткими и несложными словами, которые заключены в ее ответах на анкету ГАХН и которые были записаны мною с ее слов. Она отвечала на подробные вопросы анкеты не с большой охотой, порою с недоумением, как бы охраняя свой внутренний мир от назойливого в него вторжения. Порою, задумавшись и покуривая, она советовала обратиться к свидетелям ее зрелого творчества. Порою же ее глаза зажигались и она говорила: «Я не умею рассказывать, я могла бы показать, если бы хватило сил». И с ясным взором, как бы удивленная наивностью вопроса, какой образ в ней возникает раньше — слуховой, психологический, пластический, — отвечала: «Все вместе», «Все сразу», — вероятно, и не догадываясь, что такое свойство органического свободного творчества и заставляло Станиславского так внимательно всматриваться в ее величественное искусство.

С напряженным вниманием следила Ермолова за театральной жизнью Москвы этих лет. В ней вспыхивал настоящий и непримиримо резкий гнев, когда она узнавала о нападках «левых» на Малый театр, — и тогда можно было видеть, какая принципиальность и твердость жили в {166} Ермоловой — всегда такой благожелательной, скромной и обаятельно-застенчивой.

Она всегда была готова помочь молодежи — и когда у группы молодых, совсем еще начинающих актеров и режиссеров возникла увлекшая их идея создания театра трагедии, — она не только долго и внимательно беседовала с инициаторами этой юношеской студии, но после одной из бесед, выйдя проводить их на лестницу, со своей строгой и извиняющейся улыбкой предложила этой бездомной тогда студии просторное помещение пустующего зала-гостиной в ее особняке, закрепленном за ней пожизненно государством. А когда начались занятия, она нередко звала к себе некоторых из участников студии, чтобы узнать об их работе, но сама отвечала на вопросы по-прежнему скупо, оставаясь ласковой и внимательной к этому молодому начинанию, так и не развернувшемуся в большое дело, как и многие студии тех лет. Но участники студии, рассыпавшиеся по другим театрам, конечно, помнят то внимание, которое уделяла им великая Ермолова.

Ермолова не бралась изучать и не умела передавать законов актерской игры, но все ее творчество было наглядным уроком. Оно было тем идеалом, к которому стремятся все актеры независимо от направления и школы.

На спектаклях Ермоловой мы, позднее поколение ее зрителей, понимали, что значит настоящая традиция в театре. Ермолова несла ее очищенной, освобожденной от всех ненужных примесей. Она чувствовала, что самое главное для актера — значительное внутреннее содержание, и дарила его зрителю в простых и чистых формах. Такой пластической законченности игры при огненной силе темперамента не знал до нее даже русский театр.

Похороны Ермоловой в 1928 году (к тому времени она покинула сцену и в течение нескольких лет не появлялась перед зрителем) вызвали волну народного горя, равную по силе волне народной любви, которая сопровождала ее юбилей.

1955

# **{****167}** Южин[[7]](#endnote-8)

Южину было двадцать пять лет, когда он в первый раз выступил на сцене Малого театра. Он играл Чацкого, и его партнерами были Ермолова — Софья и Самарин — Фамусов. С этого дня — 30 августа 1882 года — он вошел в Малый театр и не покидал его до своей болезни и смерти.

Восьмидесятые годы в Малом театре совпали со своеобразным временем «бури и натиска» — возрождения трагедии и романтизма. Демократическая интеллигенция видела в творчестве Шиллера и Гюго непосредственный отклик на свой протест. Еще за несколько лет до первых дебютов Южина выступления Ермоловой в «Овечьем источнике» дали повод для демонстраций, превращавших скромный зал театра в арену политического восторга и негодования. В годы реакции романтизм играл прогрессивную роль. Южин отвечал романтическому течению всем своим внутренним обликом.

Робкий дебютант, взволнованно игравший Чацкого, быстро и уверенно занял одно из ведущих положений в театре и впоследствии стал его первым актером и руководителем. Это случилось не только в силу актерских качеств Южина, но и в силу его крепкой воли и отчетливости художественных воззрений. Он никогда не оставался в рамках чистого актерства — актерское дело связывалось с его общественной позицией.

Не случайно Южин наряду с Ермоловой был предметом восторженного увлечения студенчества и был так тесно связан с Московским университетом.

Через защищаемый Южиным репертуар Шиллера, Шекспира и Гюго в театр переплескивалось то, что глухо и настойчиво бурлило в современном обществе. Оно с радостью ловило намеки на проповедь общечеловеческих начал свободы и красоты. Призыв к протесту облекался в отвлеченные и обобщенные формы. Такова была эпоха: на сцене либерализму соответствовало утверждение вековых {168} духовных ценностей, безжалостно попираемых монархическим государством.

Южин более других отвечал этим чувствованиям, его имя связано с рядом побед над цензурой, утверждением на театре ранее запрещенных трагедий Гюго. В среде современной ему интеллигенции он достойно боролся с реакцией и много способствовал тому, что Малый театр стал в центре общественной жизни. Горделивое прозвище Малого театра — «второй Московский университет» — во многом завоевано и поддержано Южиным. Драматург, литератор и актер, он возвысил профессию актера до подлинного гражданского служения. Происходя из аристократического рода, материально обеспеченный, он тем не менее благоговейно принял звание актера Малого театра как большое общественное и художественное обязательство. Сейчас, когда содержание программы Южина давно выполнено, не может быть забыта его историческая заслуга перед русским театром. Южин, более чем какой-либо другой актер, утвердил принципиальную позицию актера как гражданина и театра как убедительного общественного фактора.

Южину много помогала его литературная деятельность. Теоретически он защищал «театр человека во всем разнообразии его индивидуальных глубин, во всей неизмеримости его духовных взлетов и падений, его героизма и пошлости, его фантазии и реального быта». Театр был ему дорог, потому что «народ во всем разнообразии наций, профессий, уровня культуры, социального положения… кровно и неотрывно близок» театру. Он видел «великий смысл русского драматического театра… в его глубоком проникновении в окружающую его жизнь и в полном восприятии ее в себя». «Деятели русской сцены сами были костью от кости, плотью от плоти ста пятидесяти миллионов людей, объединенных государством». В Малом театре он находил «отражение всей сознательной и подсознательной жизни страны, мыслей и чувств высших представителей русской культуры, страданий, надежд и борьбы широких масс русского люда». Защищая Малый театр от сыпавшихся на него нападок в годы предреволюционной реакции, он объяснял явное для всех снижение театра общим понижением литературного творчества, так как, по его мнению, театр только тогда силен своими драматургами и актерами, когда «сильна творческая высота народного гения».

Его общественная позиция представляла смесь либерализма с индивидуально воспринятым народничеством. Той же позиции придерживался он в своей драматургии. Некоторые {169} из его пьес, как бы непонятна ни была для нас столь суровая по отношению к ним мера, подпали под цензурный запрет («Сергей Сатилов» и «Дочь века»). В других он согласно своим теоретическим взглядам давал порой преувеличенно сатирическое, а порой объективно бытовое изображение жизни деловых и интеллигентских кругов, облекая его в стройную драматургическую форму и пытаясь найти наиболее типические черты; он защищал в этих пьесах те же неизменные начала правды и добра, силы и яркости, которыми он увлекался в романтизме и которые наблюдал в «нашем народе» более, чем где-либо на Западе.

Этот, порою отвлеченно воспринятый народ Южин любил со всей силой; если бы он почувствовал, что театр обращается только в «игрушечное развлечение», он, вероятно, решительно отказался бы от аплодисментов и славы, а он дорого ценил вызовы зрительного зала и весь пленительный для актера шум успеха. Он был театральным человеком до мозга костей, он мыслил и жил театром, и в то же время сценическое искусство было освящено для него другими, более высокими принципами. Вероятно, он не знал народа близко и хорошо (нельзя себе и представить этого блестящего актера в роли крестьянина или рабочего), но он ощущал его и крепко в него верил. Он верил также в особое призвание Малого театра и налагал обязательство принять эту веру на любого человека, вступающего в этот исторический храм сцены, наполненный призраками давно ушедших актеров и гением его современников. С Ермоловой его сближало желание не только показать зрителю ранее незнакомый образ, но и поднять зрителя, повести его за собой, зажечь в нем ответный огонь, подобный тому, какой волевой и сильный Южин находит *для себя* в романтических трагедиях и в высокой комедии. Он считал театр местом не только великих идей, но и возбужденных страстей и полнокровных чувств.

Южин быстро нащупал точки соприкосновения с Советской властью. Он был слишком честен, чтобы не понять всего значения, которое придавало театру правительство. И этот человек, привыкший встречать в качестве управляющих театрами чиновников в расшитых мундирах и не удивлявшийся бесчисленным рапортам и распоряжениям, регулировавшим творчество актеров императорских театров, был удовлетворен и горд, когда встретился с народным комиссаром Луначарским и с категорическим взглядом на театр как на одно из важных звеньев социалистической {170} культуры. Он увидел почетную роль театра в социалистическом строе и без приспособленчества, без лживого и ненужного подкрашивания принял на себя охрану искусства, которому служил в Малом театре, и передал его народу. Южин не изменил своим эстетическим воззрениям. Он видел, что Малый театр становится театром народным и для народа, и если он и оказывался порой в тупике перед сложностью теории классовой борьбы, то он не оспаривал ее, а уступал величию фактов и важности выдвинутых революцией идей. Таким приняла его революция. Южин не обманул оказанного ему доверия. Он мог многого не понять в революции, но делал все, что было в пределах его сил и взглядов для содействия ей, и в момент организации Ассоциации академических театров стал одним из лидеров, поддерживавших традиционное искусство как основу искусства будущего. Он выдерживал разрушительную полемику, которую вели сторонники «левого фронта», и защищал свои позиции до конца. Он, конечно, ясно сознавал, что в Малом театре далеко не все благополучно и что его традициям грозит опасность не только со стороны критиков — конструктивистов и эстетов, но и изнутри театра, где порою традицию сменяла гнилая рутина и где порою необходимость учиться у великих актеров сводилась практически к подражанию им и к слепому перепеву старых положений и приемов. Но ему было первоначально не до этих противоречий. Он не соглашался с нападками критиков, даже если они и делались с академических позиций. В годы гражданской войны он считал для себя недопустимым выдвигать иные цели, кроме охраны Малого театра для народа. Южин хотел донести до новых поколений нерастраченным то культурное наследие, которое заключалось в Малом театре.

Он сознательно закрывал глаза на его недостатки и на грозные процессы, в нем происходившие. Как отец защищает любимое дитя, так он защищал Малый театр со всеми его пороками, все во имя того же великого зерна реализма, одушевлявшего Малый театр. Отсюда вытекали и противоречия его административной деятельности. Причина его противоречий была не мелкая личная заинтересованность, а глубокая принципиальность. Он считал искусство призванным служить высоким целям, и он уже видел спасение и возрождение театра в приходе народа, о котором он мечтал и с которым ранее не встречался. Поставленную себе цель он выполнил последовательно и ригористично, со свойственным ему упорством.

{171} И действительно, в годы революции его вера в народ и в общественное назначение театра не была поколеблена. Встретившись с народом, он не отвернулся от него, подобно многим из его прежних друзей — либералов и народников. Он не ужасался и не проклинал — он работал и помогал.

В этом невысоком здоровом человеке, с четырехугольным крепким телом, с глядящим на нас со старых фотографий упрямым и умным лицом заключалась крепкая воля: она сделала его гибким организатором то распадающейся, то вновь сплачивающейся труппы Малого театра. Его воззрения, проверенные на опыте восьмидесятых годов, были воззрениями Малого театра, и сорок пять лет его театральной жизни (1882 – 1927) стали днями этого театра. Его жизнь слилась с любимым им театром, годы его упадка он переживал страстно и болезненно, но так же страстно он верил в Малый театр, как в «высший тип театра и центр, куда посылал народный творческий взлет выразителей своих дум и стремлений и своего гения, выразителей, которые вековым упорным трудом и тяжкой борьбой служили тому, кто их послал на большое дело, не порывая с ними связи ни на миг».

Стремясь в предреволюционные годы отобразить современность в репертуаре Малого театра, он объяснял появление авторов, которые не имели сил и дарований раскрыть ее, «временным понижением уровня творческой продуктивности страны», верно констатируя подлинное место Рышковых в художественной жизни.

Но при нем впервые проникли на императорскую сцену Леонид Андреев, Оскар Уайльд, Бернард Шоу. Тем неуклоннее он вел линию трагического и романтического театра. Он бросал в современный ему, уже уходящий от пафоса театр свою романтическую убежденность и пронизывал его своей верой: романтизм борьбы и протеста — преимущественно романтизм бунтующей мысли — были его творческими позициями.

Южин настойчиво работал над своими актерскими данными, чтобы занять и закрепить завоеванное им место на русской сцене. Актер высокой культуры, он достиг первостепенного мастерства на выбранном им пути. Когда пытаешься определить актерский облик Южина, в воспоминаниях проходят: Южин, который блестяще ведет диалог и иронически играет комедию; Южин, создавший ограниченного, по-своему неглупого Фамусова; Южин, играющий честолюбие Макбета, ревность Отелло, властолюбие Ричарда; {172} или Южин, раскрывающий Оливера Кромвеля И тогда актер Южин представляется беспощадным логиком, развертывающим с неотразимой и последовательной убедительностью заложенные в роли качества.

Он более всего любил людей рока, борцов с судьбой. Взгляд Южина был холоден, лицо — спокойно, движения — скупы, походка — мерная и ровная. Но скупость Южина — скупость твердой воли; его холод — холод дерзающей мысли; его мужественность — мужественность дорогих Южину образов Шиллера и Гюго. На всем его торжественном сценическом облике лежала печать русского классического театра, и невольно вспоминались предания о Каратыгине, когда вы смотрели расчетливую и уверенно-умную игру Южина. Она не приносила с собой вихря чувств, никогда ее рассчитанная форма не ломалась внезапным взрывом нахлынувших страстей, но в игре Южина был свой упорный и чистый пафос — пафос воли и мысли.

Трагедия влекла его неудержимо. Гюго, Шиллер и Шекспир — его любимые авторы. Он не знал драматургов выше их по идейной значительности и театральной увлекательности. Играть трагедию для Южина значило выполнять ту общественно-художественную задачу, к которой он считал себя призванным. И вместе с тем эти авторы касались как раз тех областей, которые не были до конца доступны Южину-актеру. Он понимал их, может быть, более, чем какой-либо другой актер. Но понять еще не значит суметь воплотить. Он до конца их разгадывал, он шел за ними по самым запутанным путям их переживаний; казалось, для него не оставалось тайны и загадки в образе. Он готов был воспринять в себя и Кориолана, и Гамлета, и Макбета, и Отелло. И все-таки между Южиным и этими людьми всегда оставалось нечто, что мешало зрителю поверить в окончательную подлинность появившегося перед ним Отелло и борющегося Макбета. Южин умно, тонко, во всеоружии сценической техники, с остротой, недоступной лучшим толкователям Шекспира, комментировал шекспировские образы, но только комментировал. Он безоговорочно верил в них и все-таки оставался только первоклассным актером, демонстрирующим героические облики людей иных времен и народов. Это было немало, в особенности в дни декаданса и рышковского репертуара. Южин показывал их зрителю скупо, жестко, мощно. Он был величествен и живописен, когда в кремовой мантии стоял перед сенатом в «Отелло»; он был уродлив и цинически груб, когда исполнял Ричарда III; он был горделиво суров, произнося {173} монологи Макбета и подчеркивая эффектность речи сжатыми жестами. Проследив линию их переживаний, он сводил ее к одному зерну, и этим зерном неизменно были воля и сила, сила и воля, и им подчинял он свой блестящий сценический комментарий. И зритель неизменно оставался благодарен Южину, который обращался к нему со словами Шекспира, а не Рышкова. Так он играл достойно и значительно трагедию, не став трагическим актером.

Сентиментальность не входила в гамму чувств, которыми он владел. Он редко жалел своих героев и не звал зрителя оплакивать их печальную судьбу. Он не знал неврастенической дрожи, и ему была противна сценическая истерия, которой так часто заражали зрительный зал актеры и актрисы новейших неврастенических амплуа. Более того, он презирал всякую дряблость, распущенность и нерешительность. Таких людей он никогда не мог бы изобразить на сцене. Это было бы для него не столько бесцельно, сколько откровенно скучно. Вряд ли можно его представить исполнителем персонажей не только Леонида Андреева, но даже Чехова. Он пренебрегал полутонами. Когда незадолго до революции он участвовал в пьесе «Огненное кольцо», поставленной Комиссаржевским в тихих темпах и на неслышном уюте, он разрушил все хитросплетения режиссера своей активностью, и не то писатель, не то адвокат, которого он играл, стал фигурой гораздо более решительной, чем это мыслилось автору и режиссеру.

В одном лишь случае он побеждал свою категоричность и подчинялся приемам так называемой новой драмы, а именно — когда соприкасался с западной или современной ему русской драматургией, проникнутой скептицизмом. С какой уничтожающей иронией он показывал усталых и переставших верить, но всегда умных и насмешливых людей! Тогда в его глазах, во всем облике, в медлительности движений сквозило утомленное знание жизни. Удивительно, что этот актер, открывший в романтической трагедии пафос веры и силы, переходя к современным пьесам, предпочитал неверие и горечь все понявшего и изведавшего человека. Персонажи его поздних лет как будто вкусили от жизни все, что хотели, и, насытившись, не испытали удовлетворения. Холод отрицания окутывал этих людей, как будто Южин — может быть, независимо от себя — произносил решающий и окончательный приговор цивилизации, которая обманула ранние мечты его романтических героев. Замечательно и то, что, играя людей, борющихся за идею — ученого в «Светочах» Батайля или писателя Острогана в {174} своей же пьесе «Ночной туман», — он рисовал их крушение, их поражение, а не победу. В окружающем его буржуазном мире он не находил излюбленных им духовных ценностей.

Так совершился переход в ту область, в которой он был несравним и до конца виртуозен, — в область комедии, сверкающей острым диалогом. Фигаро, виконт Болингброк в «Стакане воды», Телятев в «Бешеных деньгах», бесчисленное количество ролей в современных переводных и русских пьесах обнаруживали его пленительное мастерство сценического слова. В Фамусове он передавал не только внутренний смысл, но и ритмическую природу грибоедовской речи. Казалось, его роли можно было порою больше слушать, чем смотреть. Южин ранил словом и презрительно отражал насмешку, он был ядовит, колюч, едок.

Он вообще не был в состоянии играть «глупых» людей. Он чудесно играл комедию отцветающей жизни и отошедшей молодости. Воплощаемые им персонажи трезво смотрели в лицо действительности, они не обольщались своим будущим и обретали самозащиту в скепсисе и иронии. Они были очень индивидуальны и различны, эти герои Южина. Здесь был и Телятев из «Бешеных денег» — жизнелюбец, легко и не задумываясь идущий по жизни, обративший ее в повод к веселью и смеху и принципиально отрицающий ее серьезность; здесь был и виконт Болингброк — дипломат, хитрый царедворец, обративший действительность в игру ума и дипломатического гения; здесь был и Фигаро из комедии Бомарше. Для Южина ключ к Фигаро заключался в обвинительном монологе пятого акта, неизменно сопровождавшемся в его исполнении аплодисментами зрительного зала; Южин исчерпывающе раскрывал весь яд отношения Фигаро к обществу и графу Альмавива; его Фигаро был опасным и значительным противником, Фигаро побеждал графа умом, тонкостью, расчетом, и «севильский цирюльник» смело возвышался над коррехидором Андалузии. Наконец, была целая серия пьес, которые Южин играл с Лешковской. Их дуэт был одним из самых обаятельных сценических соединений. Этот блистательный дуэт, повторявшийся из года в год, преимущественно на материале малозначительных западных пьес, как «Дебют Венеры» и «На полпути», был проникнут задумчивым и дразнящим лиризмом. Оба его участника отнюдь не были лирическими по природе актерами. Горечь и насмешка, страдание и нежность переплетались в них в сложное и волнующее единство. Тема их дуэтов — поздняя любовь, неустроенная {175} судьба, страсти, скованные буржуазными законами и приглушенные буржуазной моралью. Повесть не нашедших себя в жизни людей и незавершенных встреч протекала внешне в тонах «салонной комедии», но за отточенным мастерством Лешковской и Южина всегда оставался осадок грусти и разочарования, за уничтожающими репликами и за столкновением диалога проглядывали когда-то бушевавшие и теперь похороненные чувства; парадоксальные комедии становились утомленно-печальными, и не раз Лешковская переводила их на момент в ярко драматический план, а Южин поднимал их до высокой типичности.

Может быть, самой сильной его ролью в последние годы был Фамусов. Он играл его непохоже на остальных знаменитых исполнителей этой роли — Давыдова, Ленского, Рыбакова, Станиславского. В нем не было водевильной легкости Давыдова, барственности Рыбакова, монументальной характерности Станиславского. Южин играл уверенного в своей морали — в морали «грибоедовской Москвы» — чиновного москвича: ничего противоречащего этой морали не проникало в его сознание; на каждый случай жизни он имел готовое правило и готовый ответ; он был хитер и своенравен; он по-своему любил дочь, по-своему вел дела — в тех рамках, которых требовало общество. Исполнение было строго и сатирически остро, роль лилась внешне легко, с обычным комедийным мастерством и с не меньшим мастерством чтения стиха.

В Южине сосредоточились десятилетия актерской культуры. Упорный рыцарь своего знамени, Южин утверждал на сцене важность духовных ценностей — в своем актерстве, в своей драматургии, в общественной деятельности. Неизменно верный себе, хранящий на себе печать романтических бурь Малого театра, Южин встретил революцию так же чисто и благородно, как чиста была его театральная жизнь. Взяв на себя задачу охраны Малого театра, осторожно оберегая традицию, он помогал современности силой своего искусства. Он был из числа лучших интеллигентов, тех, которые полностью отдали революции сохраненное ими наследство культуры. В защите этого наследства он был откровенен и мужествен. Работая с революцией, в принятых на себя границах он не ломал себя, и революция не требовала от него того, чего он не мог ей дать. Это был почетный союз, и он достойно завершил полно и исчерпывающе прожитую жизнь большого актера и большого человека.

1939

# **{****176}** Орленев[[8]](#endnote-9)

Я впервые помню Орленева уже на склоне его карьеры, когда, после десятилетий провинциальных скитаний, он в годы войны появился на столичной сцене. Рядом с художниками «Мира искусства», символистами-поэтами, сенсационными пьесами и «левыми» режиссерскими исканиями Орленев казался непонятным и удивительным исключением. Весь его облик противоречил рафинированной столичной театральной жизни предреволюционной эпохи. Прославленный актер, он играл в Москве в театре миниатюр с неслаженным ансамблем и в неряшливых декорациях, так же как был принужден играть в самых глухих уголках России. Это были типично гастролерские и потому неполноценные спектакли. Но, несмотря на то, что остальные актеры играли плохо и что обстановка была жалка и бедна, тем не менее в отдельные моменты в театре наступало торжество настоящего таланта. К растроганности отдельными частностями орленевского исполнения постоянно примешивалось чувство жалости и нежности к его личности; быть может, ощущение неразрывного единства его индивидуальности и выбранных им ролей было самым острым и самым важным впечатлением от его игры в целом.

Он принадлежал к уже вымиравшему типу одиноких актеров-странников, которые не нашли себе постоянного места ни в одном из театров и являлись в них только недолгими гостями. Он прожил беспорядочную, восторженную и печальную жизнь, и хотя стоял особняком в дореволюционном театре, тем не менее был одной из наиболее характерных и ярких актерских фигур. Он был жертвой своей трагической раздвоенности. Вступив на сцену в переломную для русской истории эпоху, он не нашел себя до конца, но и не хотел жертвовать ничем из того, что считал дорогим и ценным. Он еще не оторвался от реалистической линии XIX века, но уже всем существом чутко откликался на раздробленные переживания предреволюционной интеллигенции. Он нес на себе след разлада между мечтой и {177} действительностью. Мечтатель театра, он был менее всего способен учитывать реальную обстановку. Он тосковал и метался, переходя от надежды к отчаянию и от успехов к неудачам.

О его ранних выступлениях мы судим только по воспоминаниям и рассказам современников. Казалось, все сулило выгодную сценическую карьеру молодому актеру, обнаружившему уже при первых шагах трепетную заразительность и сценическое обаяние, открывавшие ему сердца сотен и тысяч зрителей. Но его так много обещавшая жизнь сломалась очень скоро, гораздо скорее, чем можно было ожидать. Судьба его была не случайна, он действительно не мог ни вместиться в репертуаре Рышкова и Арцыбашева, ни подчиниться господствующим приемам игры. Он предпочел мимолетному и быстропреходящему репертуару постоянное бродяжничество, играя пьесы, которые лично ему казались существенно важными и нужными. Ради раскрытия своей индивидуальности он бежал из столиц в провинцию и там щедро расточал себя, не задумываясь ни над личным благополучием, ни над своим будущим. Он безраздельно отдавался мечтам, которые его охватывали, и для выполнения своих идей отказывался от крупных окладов и спокойного, уверенного положения в больших театрах.

Но всякий раз, когда его мечтания близились к исполнению — была ли то постановка «Бранда», гастроли в Америке или пропаганда деревенских театров, — следующая за их первоначальным осуществлением неизбежная катастрофа сводила на нет все его достижения. Он падал, чтобы затем подняться, разочаровывался, пил — и снова искал, добивался и снова падал.

Орленев задумывался над искусством, адресованным миллионам людей и освещенным задачей преображения и воспитания человека. Он искал трагического репертуара, отражающего великие проблемы человека, и мечтал о коллективе, объединенном общей верой, в котором не обозначались бы даже имена актеров.

Он не сознавал полного разрыва между его смутными, беспорядочными мыслями и общественными, социальными условиями современной ему России. А действительность предательски заставляла его гастролировать, выделять свое имя в красную строку и участвовать в случайных спектаклях со случайным составом актеров.

Орленев мечтал о народном театре для широких масс, о театре большой классики и социальной драмы, но все {178} его опыты разбивались о преследования цензуры и о скудную материальную базу.

Он изведал громкую славу, имя его было хорошо известно не только в России, но и в Европе и Америке, куда он ездил на гастроли и где его сопровождала та же постоянная смена недолгих удач и решительных катастроф. Он не был достаточно силен, чтобы внутренне сопротивляться мучительным колебаниям и не испытывать на себе их разрушающего действия, но он был также достаточно упорен, чтобы настойчиво продолжать свои искания. И потому вслед за вдохновенным творческим подъемом наступали полосы опустошения и безудержного отчаяния, и он, постепенно привыкая и кляня самого себя, уже не мог отказаться ни от полулюбительских трупп, ни от безвкусной и раздражающей обстановки халтурных спектаклей, ни от бытового окружения, в котором царствовали богема и разгул, как будто они помогали ему закрываться от жизни и спасали его от тоски. Он не уничтожил в себе анархических настроений актера-индивидуалиста и не был в состоянии подчиняться дисциплине, непременно связанной с коллективной работой. В результате он видел в театре только обнаружение самого себя и уже не уступал ни грана своей личности.

Орленев как бы соединял в себе черты актера-гастролера XIX века и нервного, острого, болезненного актера XX века. Из XIX века он принес не только представления о герое-актере и его особенном значении в обществе, но и самое дурное наследие художественной богемы. Он так же упивался славой, успехом, овациями, как и все современные ему провинциальные актеры. В нем так же развивались эгоцентризм и самовлюбленность, как и у них. Но одновременно он приписывал актеру призвание учителя, который дарит зрителю отнюдь не узкоэстетические ценности и не несет с собой утешительного развлекательства. Орленев сохранил качества, отличающие подлинного актера. Он был честен — никакие материальные блага не заставили бы его отказаться от того, что он считал правильным и необходимым делать на сцене. Он искренне открывал зрителю свою большую душу. Он был по-хорошему наивен той актерской наивностью, которую Станиславский и Немирович-Данченко считали необходимым условием настоящего сценического творчества.

Наполнявшая его напряженная и неустойчивая тревога делала его одним из наиболее любимых актеров мятущейся интеллигенции.

{179} Все эти черты сплетались в нем в одно целое, и уже нельзя было вообразить себе Орленева, не увлеченного собственной мессианской театральной идеей, не мечтающего о гремящей мировой славе, не окруженного богемой и не отдающегося своему назначению до полного исчерпания самого себя, вплоть до самых скрытых мыслей и затаенных чувств.

Зритель волновался не столько образом роли, сколько сложной, обаятельной и неповторимой личностью самого Орленева. Он принадлежал, конечно, к актерам-лирикам, и сквозь все образы, которые он играл, неизбежно проглядывало его личное, орленевское, существо, его личные, орленевские метания, радости и печали. Насколько противоречива была его судьба, настолько же противоречивы были и его образы, которые он создавал с нервной болью и душевным потрясением. Даже свои самые оптимистические роли он пронизывал страдальчеством. Не случайно среди его любимых авторов числился Достоевский. О его Дмитрии Карамазове Горький сказал, что в его игре поразительно соединение ребенка со зверем. Орленева и в жизни терзало несоответствие его, орленевских взлетов и его, орленевских унижений.

Он действительно ощущал в себе «ангела и черта», он увлекался передовыми идеями, восхищался лучшими ценностями культуры и опускался до самых позорных падений, порою даже находя в этом мучительное наслаждение Он не мог победить себя и часто поэтизировал свои душевные противоречия на сцене. С теми или другими вариантами он постоянно разрабатывал тему катастрофического столкновения с действительностью. Его влекли к себе психологические пропасти и подъемы, и он с непреодолимым интересом всматривался в них. Он искал оправдания жизни и находил его то в идее социального переворота, то в мыслях о личном совершенствовании, то в богоискательстве. У него выкристаллизовался особый стиль игры, отвечавший его внутреннему образу, и этот стиль стали повторять многочисленные и по своей внешней судьбе часто более удачливые эпигоны. Он был предшественником неврастеников на сцене, неизмеримо более содержательным и оригинальным, чем его подражатели.

Надолго закрепилось воспоминание о его глухом голосе, недоумевающих глазах, трепете его нервов — воспоминание об одиноком, потерянном мечтателе. И когда Орленев не находил точек соприкосновения с дорогой ему темой, когда слова и положения роли или холодное отношение {180} зрителя оставляли его равнодушным и не пробуждали в нем актерского вдохновения, тогда он делался пустым и мертвым: на сцене появлялся потухший актер со своими раз навсегда повторяющимися штампами, уже нелюбопытными и ненужными зрителю. Таково было первое впечатление от его гастролей в Москве в годы войны. Он играл безразлично и неинтересно, копируя самого себя, одну из своих самых знаменитых ролей — Раскольникова в «Преступлении и наказании». Томящая скука царила в зрительном зале. Неряшливо одетый актер ходил по сцене, произносил полагающиеся по тексту слова, и ничто не предвещало в нем вспышки огромного темперамента. Даже личное, орленевское обаяние не скрывало от зрителя несомненной незаинтересованности Орленева тем актерским делом, которое он принужден делать. Орленев как бы совершал насилие над собой, и было ясно, что это насилие совершал человек непобедимой усталости и беспомощной душевной трогательности.

Зритель встретился со сломленным Орленевым, со сломленным актером и со сломленным человеком. И вдруг, только когда наступил последний акт и началась прощальная сцена Раскольникова и Сони, проснулся художник не только тонкого личного обаяния, но настоящей силы и настоящего захвата. Потерянный и усталый человек вдруг загорелся огнем восторженной идеи, вера и пафос наполнили его торопливую речь, и уже ни один зритель не оставался безучастным к исполнению Орленева. Приемы, которые только что казались скучными штампами, стали убедительными и неотделимыми от роли. В Орленеве заговорило то, что составляло смысл его существования и ради чего он пришел на сцену. Мысль Раскольникова — Достоевского слилась с его личной, орленевской мыслью. Зритель присутствовал при раскрытии душевной жизни Орленева, при ее столкновении с безжалостной действительностью.

Он играл внезапное «озарение» души и мысли. Он сам обладал тончайшей интуицией. Когда это «озарение», открывавшее ему самому в минуту творческого подъема психологию его героев и отличавшее наиболее ему понятных и близких (как, например, Дмитрия Карамазова), находило на него в отдельные моменты спектакля (а год от году это случалось все реже и реже), тогда Орленев потрясал зрителя. Это «озарение» возникало от самых различных, вполне конкретных и объяснимых причин. У Орленева уже не было сил вести всю роль с последовательностью точного {181} мастера. Он получал толчок то от сценической ситуации, особенно взволновавшей его сегодня, то от «подогревания» самого себя, то от внимания зрителя. Получив нужный толчок, он на миг становился художником, а потом опять гас и скучал.

Играя в неуютном зале Экспериментального театра Митю Карамазова или во время летних гастролей пьесу о страданиях бедного чиновника («Горе-злосчастье»), он рассказывал все о том же одиноком человеке-мечтателе. В Дмитрии Карамазове он пронес через весь спектакль неустанное стремление к отдаленной мечте. Его Митя входил к следователю немного развалистой, но в то же время стремительной походкой. Безотчетное удальство отражалось во всем его облике. Сюртук был распахнут, дворянская шапка надета набекрень. Он давал свои показания, досадливо путаясь, сердясь, убежденный, что его невиновность раскроется. Внезапно та или другая мысль озаряла Митю. Догадка за догадкой налетали на него, как по вдохновению. Он верил до конца и ненавидел до конца. Его Митя был во всем своем ухарстве, безобразиях и кутежах наивен. В нем была чистота, странно и резко дисгармонировавшая с его внешним поведением. Орленев придавал ему и верную характерность: Митя был дворянином со своими понятиями о «дворянской чести» — у него была повышенно подчеркнутая манера держаться и говорить провинциального дворянина-офицера в отставке. От легкого беспокойства Мити Орленев переходил к пафосу; лилась «исповедь горячего сердца», все пламеннее, все страстнее; он смотрел наивно и открыто, с распахнутой душой. Митя трогал, удивлял и потрясал несломленным человеческим благородством и жизненной беспомощностью.

В старой мелодраме из чиновничьей жизни «Горе-злосчастье» Орленев играл спившегося молодого чиновника; пьеса рассказывала о несчастьях его серой семейной жизни, о его скучной и незаметной смерти. Плохо написанная, она становилась, однако, значительной от прикосновения к ней Орленева. Через нее Орленев затрагивал большую жизненную правду — правду «униженных и оскорбленных». От молодых надежд чиновник скатывался к окончательному разочарованию. Первоначально была робость в движениях. Орленев тонко акцентировал «подчиненность» человека, налагающую на весь ход его поступков и мыслей невытравимую печать; он был предупредителен и вопросительно ласков, но внутренне благороден. Недоумение перед жизнью вырастало с каждым его шагом, бедность ложилась невыносимой {182} тяжестью; робость превращалась в расхлябанность; непонимание — в короткий и растерянный взрыв бунта маленького оскорбленного человека; бунт проходил быстро; чиновник с опустошенными глазами и усталым лицом искал спасения в вине; оно не утешало, оно только скрывало его от жизни. Орленев умирал страшно — лежа на неудобной скамье под накинутым покрывалом; в последний раз судорожно сжималась неловко высунувшаяся из-под покрывала кисть руки и, почти незаметно вздрогнув, выпрямлялось тело — это была находка большого художника.

В представителе Ренессанса в «Лоренцаччо» Мюссе он открыл близкие себе падения и взлеты, придававшие его отношению к роли особую остроту. В свое время критика писала, что «он дивно носит костюм и особенно обращается с плащом: он дает не только итальянца, но перед зрителем эпоха Возрождения». И чем подробнее он показывал всю смутность раздвоенных чувств Лоренцаччо, с тем большим мастерством он оттенял в своем герое создавшую его эпоху.

Часто, однако, над его высокими задачами преобладали болезненные черты. Особенно они сказались в «Привидениях». Освальда он играл очень сильно, но в исполнении звучал несомненный патологизм. Орленев столкнулся в пьесе Ибсена с темой болезни и сделал ее доминирующей. Это была клиническая история болезни, насыщенная правдивыми переживаниями, безудержным отчаянием и неутоленной эротикой, — безнадежно больной Освальд в финале драмы Ибсена был отталкивающе страшен. К этой пьесе Орленев возвращался постоянно, роль относилась к числу «коронных». Но чем дальше отходил от нее Орленев и чем меньше отголосков ее встречалось в остальных ролях, тем было лучше и для самого Орленева и для его творчества: по слишком опасной и колеблющейся грани скользил здесь Орленев; стоило ему еще немного оступиться, и он окончательно вышел бы из пределов искусства. Нет, не в патологии была его ценность, и не за эти свои качества вошел он в историю русского театра.

Распространенное мнение об отсутствии у Орленева сценического мастерства несправедливо. Напротив, Орленев был тонким мастером: когда он до краев был наполнен трепетной идеей, личным волнением и ответным отзвуком зрительного зала, тогда он виртуозно владел только ему одному свойственными приемами. У него были несколько рваные, как будто неуверенные интонации, он обрывал речь, как человек, который, несмотря на всю горячность {183} своих слов, перестает верить в то, что окружающие его поймут. Открывая до конца свою душу, он вновь замыкался, обиженный и огорченный тем, что он так напрасно рассказал о самом себе чуждым ему людям.

Таковы же были и его жесты — незавершенные и неоконченные, беглые и трепетные. Он ощупывал предметы, попадающиеся ему под руку, и одежду, как слепой, проверяющий свои ощущения, как человек, которого обманывают.

Такова же была музыкальная гамма его фразировки, основанная на диссонансах, на переходах из одного тона в другой, свидетельствовавшая о его потрясениях и неуравновешенной недоверчивости. Порою он немного декламировал, тем не менее речь его оставалась ласковой, звучной русской речью.

Его исполнение даже технически строилось на чередовании потуханий и взрывов. Казалось, что даже недостатки он возводит в принцип игры. Вдруг тускнели глаза и голос, сжималось все существо: Орленев уходил в себя, отгородившийся от всех и оскорбленно одинокий. И так же внезапно вновь прорывался стихийный темперамент, блестели глаза, увлекал красотой голос.

Так в Орленеве-актере всегда ощущался Орленев-человек. В его судьбе есть что-то общее с судьбой писателя А. Грина: оба они выключили свою мечту из реальной жизни, оба они обрекли себя на бродяжничество, не приняв окружающего быта.

Орленеву доставляли нескончаемую боль гнет царского строя, ложь общепринятой морали и фальшивый репертуар буржуазных театров. Он, несомненно, был анархичен; но, вспоминая о нем, нельзя не видеть, что он не ощутил для себя почвы в буржуазном обществе и, убегая от него и не принимая его, пошел своим скитальческим путем, на котором терпел катастрофу за катастрофой.

Таков был итог жизни художника, потратившего долгие годы на напрасные поиски истины. Это было единственное в своем роде актерское явление, в котором большое трепетное искусство вырастало из личной исповеди.

Его сценический индивидуализм был осужден на крушение. Хотя он безотчетно отвергал господствующий буржуазный театр, но он не делал этого до конца, потому что его сценический бунт оставался лишь бунтом талантливого одиночки. Он не встретил необходимого ему окружения, и никто не помог ему направить в нужное русло его далекие мечты. Он всю жизнь испытывал противоречие между своим {184} неоформленным бунтарством и отсутствием последовательно накопленной культуры.

Подлинное признание принесла ему только революция. Но было уже поздно. Мы присутствовали при последних вспышках и печальном конце прекрасной и высокой души. Несмотря на свои сравнительно молодые годы (ему было в 1917 году менее пятидесяти), он вошел в революцию усталым и надломленным. Ему не хватало сил для новых созданий. Он пополнил свой репертуар только одной-двумя ролями. Он попробовал сыграть Бетховена в пьесе Жижмора, но слабый текст не отвечал теме великого музыканта, в глухоте сочинявшего свои симфонии, и сам Орленев уже не мог дать образ, соответствующий его таланту, растраченному в долгих и беспорядочных скитаниях.

Но сотням тысяч зрителей глухих уголков России в часы своего настоящего и ответственного творчества он давал подлинное искусство, столь отличное от того, которое они обычно видели в своих постоянных театрах. Памятью об Орленеве останутся благодарные воспоминания и впечатления современников и его книга «Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим», со всей беспощадностью раскрывающая облик этого выдающегося актера, честного человека и заблудившегося художника.

1939

# **{****185}** Москвин[[9]](#endnote-10)

Москвин начал играть в 1896 году. Вместе с Художественным театром прошел он его сорокалетний путь. Вступлению Москвина в МХТ предшествовали два коротких сезона в провинции и в театре Корша; несколько ранее он учился у Вл. И. Немировича-Данченко в Филармонии. В МХТ он был приглашен по настоянию своего учителя, воспитавшего юношеский талант Москвина и рискнувшего доверить дебютанту роль царя Федора в день открытия театра. С этого дня, принесшего Москвину сразу полное и безоговорочное признание, его сценическая жизнь потекла безбурно, без резких срывов, спокойно и ясно.

Хотя Москвин тесно связан с Художественным театром, он не стал, однако, актером, характерным исключительно для этого театра. Этот замечательный артист выражает собой целую эпоху развития русского театра: он гармонично соединяет в себе учение МХТ с реалистической традицией XIX века. Совсем нетрудно вообразить его рядом со стариками Садовскими, с их сочными и полнокровными образами. Подобно им, он пробуждает в зрителе интерес к жизни и раскрывает занимательность и значение жизненных событий. Его герои вызывают первоначально не столько сочувствие, сколько удивленный интерес. Зритель как бы готов воскликнуть: «Вот какие люди бывают на свете!» — и затем уже убежденно соглашается: «Да, бывают!» Еще задолго до того, как психическая жизнь москвинских героев увлечет зрителя, он уже поражается необыкновенными, но совершенно несомненными фактами, которые ему показывает Москвин. Москвин не сразу допускает к внутреннему зерну своих персонажей, сперва закрепляя внимание на густой внешней оболочке, чтобы затем только раскрыть ее смысл и значение. Он весь от начала до конца конкретен. Какие бы душевные бури ни испытывали его герои, до каких бы высот душевного подъема они ни подымались и до каких бы глубин падения и унижения ни опускались, Москвин рассказывает о них в простых и выпуклых чертах.

{186} Он крепко чувствует плоть звука и движения. Нет актера, который бы более «вкусно» выполнял так называемые «физические задачи» на сцене. Каждый предмет, попадающий в его руки, приобретает убедительность реальной жизни. Перестав быть сценическим аксессуаром, перо и табакерка, гитара или царская грамота уже неотделимы от их владельца.

Москвин как бы вкладывает в них частицу своей жизни. Они быстро индивидуализируются: грамота в руках Федора дрожит так, как она может трепетать только в руках запуганного и затравленного человека; револьвер, который подносит к своему виску Федя Протасов, становится грозным предвестником смерти. Выпав из рук актера, вещь теряет силу, она больше не интересует зрителя, покинутая жизнью, которую вложила в нее хитрая москвинская рука. Надев на свое коренастое тело жилет и пиджак шантажиста и проходимца, он делает их неотъемлемой принадлежностью действующего лица.

Невозможно без увлечения смотреть, как мелкими шажками, по прямой линии, в развевающемся халате, глядя прямо перед собой маленькими, острыми глазками, мчится напомаженный повелитель села Степанчикова; или как хитро взглядывая исподлобья, с котомкой за плечами, покряхтывая и бормоча, входит в ночлежку лукавый старец из горьковского «Дна». Страшно видеть, как в маленькой комнате трактира медленно и молчаливо, на долгой паузе (Москвин знает силу молчания) решается на самоубийство Протасов; или как сокрушительным движением бросает деньги Снегирев и как дрожит его ободранная бороденка. Недаром Москвин — один из лучших актеров кино. Это «как» — ключ к внутренней жизни разнородных и резко очерченных индивидуальностей. Это «как» продиктовано не только безошибочной внешней наблюдательностью, но и проникновенной психологической зоркостью.

Своеобразное лицо Москвина, мудрое и лукавое, немногими чертами преображается в масленое лицо Опискина или истомленное, безнадежное Снегирева. Грим не подробен. Парик, борода, пенсне меняют не лицо — москвинская «маска» в основном неизменная, — меняют суть, выражение лица. Так же меняются глаза: они становятся то небольшими и злыми, то тоскливыми и недоумевающими.

В его легкости и какой-то побеждающей наивности, с которыми он доносит до зрителя неожиданные свойства своих персонажей, явственно слышатся отголоски здоровой, {187} сильной народной игры. Москвин порою со всей непосредственностью своего актерского существа пронизывает исполнение дерзким и веселым задором (вспомним Хлынова в «Горячем сердце»); залихватская удаль мелькает в его реалистической игре, например, в безудержном Ноздреве из «Мертвых душ». Изучив прелесть и красоту языка — его вес, его звучание, — он тщательно, любуясь им, разрабатывает слово. Он любит жирную московскую речь — речь «московских просвирен». В Луке и Пугачеве оканьем и этнографической точностью он оттеняет пленительную и животворную силу слова. Некоторые из его «трюков», помогающих пониманию образа, построены на внезапной перемене тембра, интонации, звуковой окраски. Так, выслушав собеседников, Фома Опискин после спокойного разговора вдруг протяжно и ехидно гнусавит и иронически задает свои искусительные вопросы: он меняет темп речи и после равнодушной медлительности говорит быстро, мелко дробя слова.

Эти приемы Москвина повторны, они общи его игре. «Речь в нос» характерна для многих из его отрицательных образов, безошибочно комически действуя на зрителя.

Москвин точно подмечает привычки своих героев. Впрочем, и в этих наблюдениях он не останавливается на деталях. Несколько выхваченных и умно подчеркнутых черт освобождают образ от всего лишнего, случайного. Этот простой художник в густоте зачерпнутого быта находит разительные качества и жесты. Он берет один какой-нибудь! случай из жизни и обобщает его. Прошлое окружает москвинских героев, они появляются в театре на недолгий срок, они возвращаются в быт, покинув сцену. Манера, жест, лицо, говор, мимолетно брошенный взгляд несут след прежних встреч и событий. Москвин захватывает один из их жизненных этапов, этот этап — следствие предшествующих дел, он — причина будущих радостей и несчастий.

Внешнюю исключительность он делает типической. Он вбирает в себя гущу жизни. По существу, каждый его образ есть сгусток жизненного факта. Постепенно «двадцать два несчастья» — неудачный любовник «Вишневого сада», жалкий конторщик Епиходов, шантажист Голутвин, странник Лука, ничтожный помещик Бобчинский и все другие, с кем встретился Москвин на своем сценическом пути, перестают быть только увлекательно-занимательными, а начинают волновать своей конкретной жизнью. За Загорецким и Епиходовым вырастают тысячи других Загорецких и Епиходовых. За веселой убедительностью или потрясающей {188} трогательностью его образов возникает Россия — Россия Щедрина, Достоевского и Чехова.

Трудно представить себе Москвина в ролях иностранного репертуара. Федя Протасов и Лука давно заслонили ранних Остермана и Крамера. Гамсун и Гауптман заменены Чеховым, Горьким и Треневым. Впрочем, и свои иностранные роли он переключал на русский лад и сближал их со своей основной темой.

Трудно точно определить его амплуа. Нередко его характеризуют как преимущественно «комического» актера, но это определение неверно. Создатель жалкого в своей смешной тупости Епиходова, Москвин в то же время и воплотитель трагического Снегирева; создатель почти гротескового, несуразного Хлынова, он одновременно творец изумительного по чистоте и задушевности царя Федора. Владея богатейшим набором красок, изобретательный на юмористические подробности, не останавливающийся перед самой смелой и неожиданной выдумкой, он строг и аскетически скуп, когда тема роли требует сурового самоограничения. Как большой художник, он знает, что смех и горе, печаль и радость в действительности неразрывны. Все то интересное и увлекательное, чем он волнует и поражает зрителя, он принес с собой из того, что увидел по ту сторону рампы и что насытило его внутренний мир.

За несложными внешними фактами его биографии таятся напряженные думы, потрясения и острые наблюдения. Он неслышно и незаметно для других вобрал в себя сотни человеческих судеб и характеров, рассыпанных по предреволюционной России. Он понял и знает человека. Оттого он не вмещается ни в одно амплуа. Оттого он бывает и ярко комическим, и подлинно трагическим, и затейливым, и простым, заражая то юмором, то обнаженной правдой страстей.

Уже детство принесло Москвину много богатых впечатлений. Они не раз прорвутся затем в самых различных его образах. В молодые годы он наблюдал Замоскворечье с его торгашеством, жульничеством, своеобразным и чинным укладом, моралью и бытом. Во время детских посещений Троицкой лавры он встречал удивительных русских людей, о которых рассказывал в своих произведениях Горький, и всей душой, всем существом навсегда связался с народом — с его лучшими людьми, которые добивались правды, хотя часто и не подозревали путей к ней, с людьми, в которых среди забитости и унижений жили неисчерпаемая талантливость, тоска и мечта об изменении жизни. Он видел, как {189} собственничество извращает и искривляет человека, видел, как в самых различных слоях коренятся поэтическая сила, умный юмор и жажда истины.

Он знал Россию и принес с собой это знание в театр, знание вдумчивое, полноценное, выразившееся в созданных им образах.

Москвина можно считать самым «горьковским» актером, наиболее близким Горькому по способу художественного мышления. Он родствен Горькому не только по приемам творчества, но и по взгляду на жизнь. В яркости красок, в разительности черт Москвина закреплена вера в народ, которая никогда его не покидала. Любовь к народу для него до конца органична и естественна, она окрашивает всю его актерскую работу и диктует ему его художественные приемы. Как и Горький, он демонстрирует «психологию» не только друга, но и классового врага, во всей ее сложности, во всем противоречивом сочетании ее индивидуальных качеств.

С исключительной памфлетической мощью и горечью он показывал, в какие мрачные маски превращаются искалеченные жаждой денег люди и какое лицемерие пронизывает их среду. Но Москвин не перестает быть человеком: он органически может играть только живых людей с их страданиями, ожиданиями и разочарованиями, он раскрывает большую социальную правду: «Вот оно — старое купечество!» — как бы говорит он в своем Прокофии Пазухине.

Москвин умело использует противоречия преувеличенного изящества движений с коренастым телом купца. Его Пазухин необыкновенно смешно подтягивает армяк; в минуту крайней радости он, ожесточенно выкидывая ногами и нежно помахивая руками, пускается в пляс; неподатливое тело ходит ходуном. Но зритель скоро перестает смеяться. Москвин вводит его внутрь страшной и жестокой души Прокофия Пазухина. Он раскрывает снедающую его страсть. Короткие, неуклюжие руки становятся цепкими и жадными — они охватывают, поглощают и вбирают завоеванные деньги. Две сцены запоминаются навсегда: вот приходит Прокофий, сбривший по приказанию отца старообрядческую бороду; он стоит в униженной позе, но гнев, боль и жажда мести сквозят в глазах и в неожиданно смешно-безбородом лице; запоминается и финальный четвертый акт, когда торжествующий Пазухин у дверей, ведущих в спальню умирающего отца, овладевает наследством; в этой сцене Москвин трагичен: в момент напряжения всех {190} сил Пазухина актер беспощадно обнажает всю глубину его падения.

Его Загорецкий («Горе от ума») и Голутвин («На всякого мудреца довольно простоты») погружают зрителя в грибоедовскую Москву и в Москву Островского. С тонким блеском, с умной иронией он рассказывает о бесплодном существовании Загорецкого; у этого «мошенника», «вора» и «плута», услужливого лакея и клеветника ничего нет за душой — он футляр человека. В галерее грибоедовской Москвы, против которой восстает Чацкий, Загорецкие занимают не последнее место — виновники мерзких сплетен, глухие к серьезным мыслям. Преувеличенно изящный, но кряжистый Загорецкий смеется дробным смехом. Смех переходит в неслышный смешок. Смешок обрывается и заканчивается изогнутым движением: Загорецкий бежит дальше, быстро перебирая тоненькими ножками, суетливо натягивая и застегивая перчатки. Фрак, изобретенный «рассудку вопреки, наперекор стихиям», кажется неестественным на этом постоянном посетителе московских гостиных.

Загорецкий Москвина перекликается с его Голутвиным. Сплетник гостиных и журнальный шантажист идейно и психологически связаны. Но Голутвин нахальнее и откровеннее. Он знает цену своей подлости и готов уступить, когда надо. Он гримируется «под гостиные» и под московское общество семидесятых годов.

У новоявленного европейца Голутвина котелок съезжает на нос, пенсне дрожит; Голутвин присаживается на кончик стула, растопырив ноги, он осторожно, чрезвычайно прямо держит сигару, медленно отрывая ее ото рта, и так же медленно цедит и отрывает слова — спокойно, безразлично и гнусаво.

Загорецкий и Голутвин выросли впоследствии в огромные масштабы Фомы Опискина — роль, которую Москвин показал уже в 1917 году. Вероятно, Москвину она далась с большим трудом. Если в эпизодах (Загорецкий и Голутвин — не из ведущих персонажей) он мог преодолеть свойственные ему волнение и лирику, то в Опискине ему приходилось добиваться нужных результатов в размерах, гораздо более значительных.

Но Москвин был так мощен в изображении этой темной лицемерной души, что в зале все время слышалось слово «распутиновщина». Оно возникло не случайно — так смело, до дна заглянул Москвин в самую суть рассказанного Достоевским явления: шарлатанство, паясничанье, {191} дешевая философия унижения слились в отвратительную и злую картину.

Невозможно забыть эту елейную фигуру с напомаженными волосами, в пестром халате, в ее возмутительном спокойствии, в ее подлом лицемерии. Он был страшен, этот Опискин, но Москвин смеялся над ним, как смеялся над Голутвиным и Загорецким. Он смеялся смехом человеческого превосходства.

Он смеялся, потому что понял, откуда, из каких истоков возникает сила этого человека; он смеялся, потому что узнал, что дряблость и фальшивое «непротивленчество» опираются именно на таких людей. Своим смехом он уничтожал Опискина.

Но Москвин еще тоньше и глубже играл других — тех, которых подчинила себе собственническая эпоха; он играл мелких чиновников, задавленных тяжелым, безрадостным бытом, за паясничеством скрывающих свое личное страдание (Снегирев в «Братьях Карамазовых» Достоевского), наполняя эти образы любовью и состраданием, и реалистический показ их обращался в протест против несправедливого социального уклада. Он играл «униженных и оскорбленных», сквозь их оболочку увидав тоску и горечь, которые скрывались в тысячах душ и толкали одних на подвиг, других на дно жизни.

Недоверчивость — психологическая основа «бедных людей», подобных Снегиреву. Нужда и вечная зависимость приучили их к затаенности, но не разрушили их честности. Порой они маскируют свою ненависть к непрошеным «благодетелям» вызывающими юродствующими выходками. Редкие из них ходят по жизни легкой поступью, так как немногие находят разрешение своей любви и мучительным думам. А сам Москвин любит людей. Он, вероятно, потому так нежно привязался к своему Луке, что полюбил «ложь во спасение», во имя счастья обитателей ночлежки — вернее, во имя облегчения их неизбежных страданий. Он хотел им помочь, но не знал как. И он оправдывал Луку, ибо знал невыносимую тяжесть одинокого горя. Невысказанное недоумение тяготеет над «бедными людьми» Москвина и неустанно заставляет их ждать напрасного ответа. Они обманывают сами себя, они мечтают, что их жизнь изменится, что они освободятся от тоски, встретят лучших людей и лучшее существование и вырвутся из социально ограниченного и удушливого тупика, в котором глохнет талант и умирает радость. Долгие годы обид и унижений загнали глубоко внутрь их нежность и печаль. Чем сильнее обида — тем {192} ожесточеннее шутовство; чем глубже унижение — тем злее, более вызывающе скоморошество, за которым, на самом деле, кроется горечь страдания.

Но в момент душевного подъема капитан Снегирев раскрывает себя, обнаруживает свою гордость. Через все препятствия Москвин проник к живому зерну благородного и честного человека — к тому драгоценному, что тот навсегда сберег.

И тем не менее Москвин оптимистичен: он оптимистичен потому, что верит в человека, как бы унижен и оскорблен он ни был. Самая сильная драма, показанная Москвиным, не угнетает зрителя, потому что актер переводит гнев от своих образов на тех, кто эксплуатирует и унижает человека.

Оттого и комизм Москвина приобрел особый характер. Москвин через все сорок лет своей театральной жизни пронес нетронутыми актерское воображение и наивность. Психологическую глубину он не усложняет напрасно. Напротив, он отбрасывает мелочи, загружающие образ. Он всегда непосредственно и сердечно увлечен ролью, верит в нее и в ее реальность, чуждаясь всякого «философствования» по поводу роли, не связанного с ее конкретным живым ощущением.

Через «комическое», через юмор он идет к душе человека, стремясь найти ей оправдание и объяснение.

Он насыщает лирикой смешные персонажи. Конторщик Епиходов искренне мучается своими неудачами. Он субъективно страдает гамлетовской неудовлетворенностью, объективно — он только попадает в неудобное положение. Душевные терзания не становятся меньшими, но они объясняют его психологию. Качественное несоответствие тяжести мучений с пустотой незначительной мечты, овладевшей человеком, делает его комическим. Здесь-то и кроется разница между трагедией «Мочалки» и комедией Епиходова: мечта капитана и его любовь к сыну благородны и величественны, тогда как неуклюжий Епиходов мечтает о выдуманном изяществе. И все же Москвин сочувствует Епиходову. Он смеется, но не издевается над ним. Он в какой-то мере даже любуется этим нелепым человеческим экземпляром. Это свойство отмечает и исполнение излюбленных им инсценированных чеховских рассказов. В «Хирургии» и «Злоумышленнике» или в горбуновской «Пушке» он всегда наивно и заинтересованно разделяет смешное положение, в которое попали его герои, — в этой его непосредственной искренности и заключено обаяние его юмора,

{193} За время после революции он создал ряд новых образов. Большинство из них отдано изображению прошлого России. Но творчество Москвина стало еще могущественнее, еще величественнее. Он сыграл треневского Пугачева. Автор дал Пугачеву путаную характеристику, это сказалось и на исполнении Москвина. Остатки толкования Пугачева, акцентировавшие «разгул» и «стихийность», отмечали и пьесу Тренева. Пугачев Москвина выношен народом, он не идеализирован, у него жажда жизни и стремление преодолеть несправедливость. Вместе с вольницей он бродит по Яику, перебрасываясь от гульбы к суду и мести. Но за разгулом растет крепкая и непобедимая мысль о казачьей и крестьянской свободе, о свободе народа. Когда в последнем акте плененный Пугачев — Москвин медленно поднимается во весь рост в замкнувшей его клетке и, потрясая ее прутья, тоскливо кричит, — этот крик звучит как не нашедший ответа вопль, предвещающий бурю. От ласковой усмешки, всеоправдывающего любопытства и пронизывающей жалости Москвин поднимается до раскрытия народной бурной тоски, которая ранее неслышно проникала во все его образы.

В его Хлынове и в его Ноздреве дореформенная провинция возникла в очертаниях смешных и невероятных — с ее купеческими дебошами, с ее похвальбой, взяточничеством, «порабощением человека человеком». Он довел самодурство Хлынова и пьяное вранье Ноздрева до парадоксального пафоса. Москвин увидел их во всей их конкретности и наделил их ослепительно яркими красками. Зеленый жилет и маскарадный костюм, прыжки и прибаутки, заплетающийся язык, пьяная скука, бессмысленное великодушие, сознательные издевательства Хлынова тем выразительнее, чем наивнее и злее Хлынов в своих поступках.

Тот же наивный, но доходящий до гиперболы, до невероятия безотчетный пафос лжи и эгоцентризма обнажил Москвин и в Ноздреве, рассказав о нем со всем великолепием и смелостью своего юмора.

Только два современных образа удалось сыграть Москвину: Червакова в леоновском «Унтиловске» и Горностаева в «Любови Яровой». Черваков написан как отголосок разрушенной унтиловской Руси. Москвин до конца показал философию Червакова — его проповедь «внутренней контрреволюции» — и, показав, осудил ее. Он показал, что контрреволюция внутренне, психологически есть проповедь пустоты, лжи, отчаяния; что, по существу, идеализм пришел к нигилизму, и его Черваков был отталкивающ в своем унизительном {194} бунте. Горностаев, напротив, отнесен Москвиным к категории взыскующих истины людей, которых он играл раньше, только он гораздо сильнее, чем прежде, акцентировал в Горностаеве духовную непоколебимость, позволившую ему противостоять натиску белогвардейских спекулянтов и наглости офицерщины.

В Червакове Москвин как бы говорил о том, что он ненавидит в жизни; в Горностаеве же он показывает, что соединило его с революцией.

Сейчас Москвин в полной силе своего таланта. Он смотрит в жизнь по-прежнему свежо и горячо, взволнованно откликаясь на нее, — понимающий горе и радость, открытый для юмора и смеха.

Формула искусства как познания жизни находит в нем полное выражение. По его исполнению можно учиться не только актерской правде, но и изучать прошлое России. Москвин делает понятным, как рождались чувства и мысли изображаемых им людей, как они росли в глухих провинциальных закоулках, в московских особняках, в разрушающихся дворянских усадьбах, в крестьянских избах. Москвин как будто вобрал в себя ту горечь и веру, которую увидел и услышал в прошлой русской жизни. Уже невозможно оторвать те черты, которыми он награждает своих героев, от русских степей и лесов, от щедринских городов Глупова и Крутогорска.

Даже тогда, когда он играет образы, в которых сильна интеллектуальная — «интеллигентская» — струя, он переводит и их, как он когда-то перевел Федю Протасова, в число тоскующих людей — людей, не находящих себе места в жизни, людей, не знающих, куда и как растратить вложенные в них богатства.

Москвин крепко верит в силу и мощь человека, этот горьковский актер разделяет позиции Горького. Но наши драматурги не дали еще достойного Москвина материала. Он, всем своим творчеством утверждавший талант народа и мечтавший об освобождении его великолепных сил, не получил еще роли, в которой мог бы показать человека наших дней, одного из среды освобожденного народа. А на это в первую очередь имеет право Москвин, огромный художник, умеющий смеяться открытым, мудрым и радостным смехом и печалиться большим горем, ясный и простой художник, увлекательный и близкий сотням тысяч зрителей, художник народа, из которого вышел, с которым никогда не порывал,

1939

# **{****195}** Качалов[[10]](#endnote-11)

## Статья первая

Качалов пришел на сцену, когда на ней еще царил восторженный и преувеличенный героизм Дальского и когда Южин довел до блеска красоту движения и речи. Молодые актеры увлекались нарядностью романтического театра, им были дороги великолепие жестов и захват открытого темперамента. В конце концов их больше привлекали внешняя красивость и эффектность исполнения, чем правда страстей и чувств.

Качалов был как будто создан для того, чтобы продолжать эту школу актерской игры: он мог легко добиться оглушительного успеха у многочисленных любителей патетического театра. Для этого у него были все данные: обаяние, сразу привлекавшее к нему симпатии зрителя, умение скульптурно лепить образ и сценическое благородство, позволявшее ему играть всех героев, начиная от античного Эдипа и кончая романтическим Рюи Блазом. Стройная фигура, красивый голос открывали ему доступ в лучшие и старейшие театры провинции. Служба в Саратове и Казани поддержала его репутацию, а сыгранные роли укрепили славу, которую он завоевал на любительских спектаклях, еще будучи студентом.

Качалову предстоял спокойный и уверенный путь любимца публики, его ждал заслуженный успех, полученный по праву и без особого труда.

Но дни приподнято-декламационного театра были уже сочтены. Однако немногие еще понимали это, не сознавал этого и Качалов. Только встреча с МХТ и его руководителями — Станиславским и Немировичем-Данченко — резко изменила его судьбу, его вкусы и намерения и заставила переоценить искусство актера и свое личное сценическое мастерство.

Широко известны те творческие противоречия, которые испытывал Качалов, появившись впервые в Художественном театре. Он вошел в него признанным актером, а стал на первых порах робким учеником. Все, что он знал и умел, {196} пришло в резкое столкновение с бытом, манерами, игрой и творческой атмосферой «художественников». Здесь Качалов впервые испытал трудности преодоления самого себя. Все поражало его необычной новизной в скромном, только начинавшем тогда свою деятельность театре, все, начиная с отсутствия привычной актерской богемы и закулисных интриг и кончая неожиданной сценической простотой, возможности которой он ранее и не подозревал.

И хотя ему предстояла заманчивая карьера провинциального, а потом и столичного премьера, он предпочел ей скромную первоначально роль в начинающем театре. Живописные жесты, певучее слово, приподнятая читка, которыми он ранее так увлекался, стали ему неинтересны. Не утеряв своих актерских данных, он постепенно подчинил их новым для себя внутренним задачам, и страна приобрела в его лице крупнейшего актера, далеко выходящего за рамки определенного амплуа и завоевавшего свое, только ему принадлежащее, особое, качаловское место.

Качалов нашел себя как художник и понял подлинную природу своего таланта. Это было нелегко, но результат искупал все трудности. Теперь он знал, для чего ему нужны и его голос, и его пластические данные, и его внешнее мастерство.

Очень скоро он становится любимцем театральной Москвы. Качалов сумел подслушать и выразить то, чем жила и дышала современная ему интеллигенция. Драматургия Ибсена, Чехова, Гауптмана, Гамсуна помогала Качалову воплотить типичные для нее разорванные и мятущиеся образы.

Его персонажи стали интимно близки зрителям Художественного театра: в Протасове и Тузенбахе, в Иоганне Фокерате и Карено они видели свою раздвоенность и чувствовали биение своей жизни.

Тузенбах мечтал о буре, которая сметет пошлый и скверный быт. Иоганн Фокерат мучился в тисках буржуазной семьи. Рефлексия разъедала чеховского Иванова. Протасов отгородился от жизни научными исканиями. Карено в идее сверхчеловека искал спасения от лжи и лицемерия буржуазного общества. Они не мирились с существующим бытом и уходили от него, отказавшись от надежды разгадать загадочные жизненные противоречия. Действительность мстила за незнание ее, и в этом заключалась трагичность их судьбы. Оторванные от народа, они в одиночестве переживали свои чувства и мысли, больно и остро преувеличивая их, и бродили как бы с обнаженными {197} нервами, всматриваясь в туманную даль и не предвидя исхода.

Но эту повесть о современной интеллигенции Качалов окрасил своей индивидуальностью. Он слишком любил жизнь, чтобы разделять со своими персонажами их пессимистическое отношение к ней, он любил человека, талант, русскую природу, прекрасную поэзию, свою страну, Москву, и ощущение красоты и пленительности жизни сквозило за всеми создаваемыми им образами. Он делал этих людей гораздо более прозрачными и глубокими, чем они намечались у авторов. Врожденный оптимизм мешал ему признать их мрачные выводы. Он побеждал двойственность и душевную разорванность своих страдающих героев нежным отношением к человеку, которое особенно заразительно звучало в тяжкие годы реакции. Он окрашивал их мягкой лирикой, легкой грустью и мимолетной печалью. Даже в его юморе было много ласковой горечи. Качалов показывал зрителю, как в зеркале, его интеллектуальную утонченность, туманные волнения и неоправдавшиеся мечты. Но и в Протасове, и в Карено, и в Тузенбахе, и в Фокерате он выдвигал на первый план не черты, осуждавшие их на творческую бесплодность, а ту внутреннюю направленность, которая казалась ему действительной ценностью.

Он идеализировал их, и далеко не всегда его, качаловская, правда вполне и окончательно совпадала с объективной истиной.

В дореволюционной России он больше всего любил мечтателей, подобно Ивару Карено и Пете Трофимову, защищавших свою веру и убеждения наперекор окружающему. Их внутренний фанатизм очень часто соединялся с беспомощностью и рефлексией. Но через них он утверждал духовные ценности, которых не могли истребить административные воздействия и лицемерие общества. Жалея и любя этих людей, Качалов в то же время предвидел появление «новой жизни», гораздо более мощной, плодотворной и свободной. Он отнюдь не рисовал их «героями» — на такую роль они и не могли претендовать, — но он всей душой сочувствовал им. Он никак не украшал их внешне. Была какая-то некрасивость и серость в его Тузенбахе, особенно когда он, сняв офицерскую форму, немного неловкий, чуть-чуть заикающийся, держа голову несколько вбок, появлялся впервые в своем новом виде перед Ириной. Его чудаковатый и растерянный Протасов не раз оказывался смешон в своей трогательной наивности {198} и в своем увлечении естественными науками и лабораторными опытами.

Качалов оправдывал их жизненную непрактичность и отмечал в них черты «большого ребенка», но целиком разделял с ними их убеждение, что когда-нибудь, «благодаря науке и прогрессу, вся человеческая жизнь и весь вообще мировой процесс вступят в полосу света, всеобщего счастья и радости».

Даже его Иванов, которого он играл «под каким-то тяжелым и темным знаком боли человеческой, слишком человеческой», его Иванов, действительно, знал «восторг вдохновений, прелесть ночей за увлекающей работой, знал все лучшие порывы, все кипение благородных стремлений». Он «взвалил себе на спину ношу — а спина-то и треснула». И потому, когда «грустная улыбка его Иванова сменялась гримасой внутренней боли, когда тускнели глаза, а голос становился жестким и крикливым, движения — резкими, мелкими, суетливыми», зритель все время помнил прежнего Иванова, и «его крушение получало все трагическое значение и весь символический для несчастной русской действительности смысл».

Тем не менее Качалов чувствовал неудовлетворенность. Как бы он ни любил своих интеллигентов и с какой бы горькой нежностью ни относился к их ошибкам, он ничего, кроме дорогой для него мечты защиты гуманизма, найти не мог.

Тесные грани их психологии суживали его талант, который зрел от роли к роли. Его влекло к более смелым театральным задачам и к более крупным актерским масштабам. Потому он постепенно раздвигает рамки своего творчества, стремясь подняться над исполняемыми образами.

Любимый актер интеллигенции, он заставляет ее прислушаться к иным темам. Он стал подлинным мастером самых различных характеров. Хозяин своих чувств, он широко размахнулся от трагедии к комедии. Он мало интересовался ролями, которые легко играть из-за их совпадения с его внешними данными. Раз приняв учение Художественного театра и поверив в его правоту, Качалов добивается в его пределах осуществления самых трудных задач.

Разнообразие творчества Качалова бросается в глаза уже по одному перечню ролей, которых он сыграл за свою тридцатисемилетнюю деятельность в МХАТ сорок девять. Он уходил в глубину истории, и тогда на фоне республиканского {199} Рима возникал хитрый образ Юлия Цезаря. С разоблачительной силой лепил он коварного, упрямого и трусливого царя Николая I, играл Гамлета и Бранда, Чацкого и студента Трофимова, обедневшего, опустившегося на дно Барона и неудачника Епиходова.

Всякий раз по-новому прочитывал он классику, с которой у зрителя привычно связывались школьные штампы и предвзято поучительные выводы.

В Юлии Цезаре Качалов раскрывает проблему власти, лишенной народной поддержки. Все предшествующие Цезари, типично оперные, были театрально-величественны. Качалов «снял» это привычное толкование. Он показывал человека во всей его сложности, с личными слабостями, пресыщенного наслаждением, физически немощного, но полного ума, надменности и презрения.

Качалов играл диктатора, оторванного от народа, скрывающего от всех свои тревоги и подозрения, диктатора, делающего из себя «полубога», замкнувшегося в своем одиночестве и потому обреченного на гибель.

Качалов приближал Бранда к сознанию современного ему зрителя-интеллигента, внутренне смягчая этого упорного норвежского пастора, отводя на второй план его суровость и грубость. Темой его исполнения была борьба «сердца» и «идеи»; его Бранд был «влюблен в свою идею»; «ему чуждо примирение с миром общежитейских условных истин, но, отвергая это общежитейское, он страдает невыразимо». «Во имя сердца он, может быть, не отвергнул бы этого мира, но во имя идеи, во имя подвига он должен отвергнуть этот мир. Он фанатик не сердца, а идеи. Но сердце не молчит, сердце плачет и страдает. Оно одержимо рефлексиями и колебаниями, и эту борьбу надо глубоко прятать в себе, таить от посторонних и от близких глаз. Дабы никто не усомнился. Иначе будет побеждена идея и подвиг сорвется со своих высот».

Его Гамлет задумался над судьбами человека. Качалов соединяет в одно целое «философа и мечтателя». Одиночество окружает Гамлета. «Бледное, чеканное лицо, обрамленное длинными волосами… Темная одежда скорби, уже спокойной, но еще неутешной. Благородная сдержанность движений. Лицо аскета и философа. Таков он до встречи с тенью отца, до этой встречи, которая “в малейший нерв вдохнула крепость льва немейского”. Отсюда начинается другой Гамлет, другой Качалов. Елейные, монашески гладкие дотоле волосы непокорно разбиваются вокруг высокого лба, пересеченного упрямой страдальческой {200} складкой. Скрытый огонь пробегает по движениям». Безысходная скорбь разрешается бурей отчаяния. Его гнев прорывается короткими, но мощными вспышками (сцены «мышеловки» и убийства Полония). Это — благородный, умный Гамлет, ужаснувшийся несовершенству мира, страшный в своем притворстве и насмешливом спокойствии. Его Гамлет должен отомстить и погибнуть, как гибнет Бранд.

В Иване Карамазове он сплетает пытливое желание понять природу «добра и зла» с подпольными карамазовскими чертами, которые свойственны всей этой упадочной семье и доводят Ивана до безумия: они наиболее полно выражаются в «сцене кошмара» — в знаменитой беседе Ивана с чертом, которую Качалов ведет, однако, без столь тщательно описанного у Достоевского черта, говоря за того и другого и почти заставляя галлюцинировать зрителя.

Эта линия качаловских ролей получила свое завершение в андреевском Анатэме — роли, в которой «проступили с поразительной силой беспощадный сарказм и трагический ужас, безысходная, вся желчью пронизавшаяся боль, истинный пафос всеотрицания». Пышно декламационная пьеса Андреева отступила на второй план перед образом, созданным Качаловым. Совсем лысая, мертвая голова, длинная худая фигура, одетая в черный сюртук, тонкие белые пальцы, пустые издевающиеся глаза — они были навеяны на Качалова, по его собственному признанию, Победоносцевым и химерами Notre Dame de Paris.

Сквозное действие качаловского предреволюционного творчества ближе всего определяется как бунт мысли и одиночество души. Гамлет, Анатэма, Бранд, Иван Карамазов были, как видим, заняты философскими проблемами, далеко превышающими чисто личные интересы. Качалов вместе с ними мучился над кардинальными вопросами жизни и смерти, добра и зла, мучился разладом сознания и чувства. Качаловский Гамлет таил в себе такую глубину сомнений и такое недовольство хаосом мира и его несправедливостью, что становился обвинителем современного общества. Его Иван Карамазов терзался кричащим несоответствием своей личности тем идеалам и требованиям, которые предъявляет человек к мирозданию. Качалов через исчерпывающе показанные им образы как бы подготавливал зрителя к тому, чтобы философски оценить жизнь. И тем не менее полученные ответы снова не удовлетворяли Качалова. Качалов неясно ощущал, что во {201} многих Из этих ролей, исключая, может быть, Гамлета, он подчиняется пессимистическому раздвоению современного ему интеллигента. Он увлекался ими, как великолепным сценическим материалом, и в то же время не чувствовал в них необходимой опоры. Он как будто изменял своему «жизнеутверждающему» началу, которое всегда питало и грело его. Он как будто покидал конкретный мир живых и дорогих ему людей ради абстрактного мира чистой мысли. Их философия была отвлеченной философией начала века, и Качалов постоянно чувствовал разрыв между конкретностью своих сценических характеристик и неопределенностью идейных формулировок. Его постоянно тянуло обратно в живую, теплую жизнь, которая ждала других выходов, чем диктовавшиеся идеалистическими теориями. Ибо Качалов освещал Гамлета и Ивана Карамазова именно с этих точек зрения, неизменно приходивших в противоречие с психологическим реализмом актера. Он сам рассказывает:

«Когда-то мне казалось, что ближе всего и радостнее мне было играть Анатэму. Андреевская пьеса давала лишь повод, намек. В моем существе много мягкости и добродушия, а я хотел создать образы мефистофельские, демонические. Иван Карамазов хотя и привлекал страстью своей бездонности, неисчерпаемости, но не было в этих образах живой человеческой плоти. Бунт их был абстрактен. И вскоре я полюбил образы Чехова и Гамсуна. Они человечнее. Бунт Пети Трофимова или Карено — это подлинно человеческий благородный бунт. Я любил за внешней мягкостью и лиризмом образов ощутить и раскрыть большое и упорное человеческое негодование и возмущение. Это был протест против несправедливости реального мира, против ограниченности, жестокости, никчемности тогдашнего нашего общества. И эти роли, вернее, протест, выраженный в них, находил большой и непосредственный отклик в сердцах зрителя».

Качалов с еще большей жадностью торопливо обогащал свое знание жизни, проверяя свои стремления на различных исторических эпохах и социальных слоях. Он искал поддержки в реалистическом искусстве — в острых характерных ролях, в ярком комедийном блеске, в пафосе высокой драмы. Вслед за Анатэмой он в тот же сезон играет блестящего, остроумного авантюриста Глумова («На всякого мудреца довольно простоты» Островского), вслед за Иваном Карамазовым — радостно поглощающего жизнь Пера Баста («У жизни в лапах» Гамсуна), вслед {202} за Ставрогиным — пушкинского Дон Гуана. И на все эти роли он смотрит до задорности молодо, порою трансформируя их согласно своим взглядам.

Он разрушает театральные традиции. В Чацком он убил трафаретного театрального героя. Вместе с помогавшим ему в работе над ролью Вл. И. Немировичем-Данченко, вообще значительно влиявшим на его творчество, он отказался от Чацкого-резонера, «с его головным пафосом, с монологами, обращенными больше к публике, чем к другим действующим лицам». «Юный, по природе веселый и нежный, словоохотливо шутливый, дерзко остроумный, пылкий, влюбленный до безумия в красавицу Софью, полный смелого разбега чувств и мыслей, больно улыбающийся при столкновении со старыми знакомыми, закипающий сомнениями, гневом, отвращением к окружающей тупости и пошлости, впадающий в какой-то бред перед обступившими его уродами и внезапно прозревающий, пробуждающийся уже в сознании полного душевного одиночества и разрыва с людьми». Точки соприкосновения между ним и грибоедовской Москвой не было. Между ними лежала пропасть.

Протест Чацкого, рождавшийся из самых недр молодой и непримиримой души, становился еще ближе и понятнее зрителю.

Качалов любил комедию, потому что находил в ней оптимистическую полноту жизни. Даже Глумова, этого искателя богатых невест, он окрашивал более острыми и ядовитыми красками, чем намечал автор. Его Глумов жил «не только жаждою карьеры, но и ненавистью, презрением к тем, от кого он зависит. В нем было много желчи и прежде всего ума». Качалов модернизировал Глумова, придавая комедии Островского мощь памфлета. Он рвал с традиционными представлениями о Глумове как о разновидности и продолжателе Молчалина: он сильнее и злее обличал «Москву Островского», чем сам автор блистательной комедии. Он нашел нужные ему краски в том, что его Глумов — «завоеватель жизни», который смеется и издевается над теми, в чьих руках находится его судьба.

«Завоевателя жизни» он показал и в Пере Басте — экзотическом набобе из пошловатой пьесы Гамсуна, насытив роль вкусом к жизни и неукротимой страстью к бытию. Сила этих образов была не только в их непосредственной и увлекательной заразительности, но и в месте, которое они занимали в общей композиции пьесы: Глумов и Баст, противопоставленные мещанскому быту Москвы и {203} покою норвежского города, невольно призывали вырваться из круга мелких интересов и мирного уюта. Зритель солидаризировался с их темпераментами и с их отношением к окружающим, а не с их взглядами и с их мировоззрением.

Играя же людей, духовно обделенных, боящихся свободы, людей с собственническими чувствами, он доносил до зрителя всю горечь своей иронии по отношению к ним. Внутренне отрицая образ, он последовательно развертывал его психологическую линию. Это полное едкого яда умение он открыл в себе еще в молодости. Качалов «был хорош, даже очень хорош во всех тех случаях, в которых обрисовывал отрицательные стороны» этого «мелкого и пошлого трутня, живущего за счет трудов и забот своей измученной жены, но постоянно драпирующегося в громкие слова» («Дикая утка» — Экдаль). В «Столпах общества» он со всей сатирической силой разоблачал в лице Хильмара Теннесена «тип общественного паразита». В пасторе Мандерсе («Привидения») он очень тонко показал «носителя трусливой, условной морали», которая связывается у него с эгоистическим расчетом.

Качалов был до конца правдив в каждом из показанных им характеров: за ними чувствовались их прошлая судьба и среда, их породившая, ни один из них не был оторван от своей эпохи. Артист передавал образы в тончайших деталях — в манере говорить, садиться, двигаться, в положении рук, в каждом мельчайшем жесте. Качествами безошибочного рисовальщика Качалов владеет с законченным совершенством. У него несомненный дар наблюдательности. Он как будто сам испытывает наслаждение, когда создает свои меткие характеристики. Он безупречный мастер речи. Диалог сверкает в его исполнении, слово летит в цель, он доносит мельчайшие оттенки мысли. Монологи Чацкого и Бранда виртуозны по своей музыкальной фактуре; Качалов увлекает музыкальностью своей речи, он заставляет слушать и наслаждаться.

Характерные детали, которыми Качалов наделяет того или иного героя, неизбежно отвечают самой важной сущности образа. Работая над ролью, Качалов по многу раз «примеряет» ее к себе. Порою даже кажется, что он уходит куда-то совсем в другую сторону — так преувеличенны и неожиданны бывают его пробы; но в поисках он идет всегда до конца, исчерпывая привлекший его прием. Потом обнаружится, что от этих примерок осталась лишь небольшая часть, показанная уже в совсем новых формах, благородных {204} и тонких. Так он «примеривал» для Николая I манеру носить мундир, его говор — одновременно аристократический и грубый, говор «императора-фельдфебеля», его жесты — в особенности тот точный, резкий жест, которым он срывает эполеты с декабриста Трубецкого. Так он, порою утрируя, «примеривал» к себе окающую речь Вершинина, его широкие движения, его знающий взгляд осторожного и сильного мужика. Овладев найденными приемами, Качалов становится их хозяином и играет ими легко и свободно: они оказываются вполне органичными и для Качалова и для исполняемой роли.

Но не всегда это «овладение» приходит сразу; тогда Качалов живет как бы в отрыве от роли и, против обыкновения, играет «образ», поражая своим мастерством, но не убеждая зрителя; в этих случаях роль или укрепляется и очищается уже в процессе спектаклей, или совсем исчезает из его репертуара, но продолжает его волновать, как, например, Репетилов — недовершенный и богатый замысел художника. Так, у Качалова в зависимости от того, как он увидел и нарисовал себе человека, родились дегенерирующее лицо, грассирующий голос, следы барских привычек, шикарная манера носить лохмотья Барона в «На дне»; легкое заикание Карено, его растерянные жесты, его улыбающиеся глаза; живописность и размашистость Пера Баста, его широко расставленные ноги, его громкий обаятельный хохот; сдержанность и аристократическая — чересчур изысканная, чересчур намеренная — простота и спокойствие Каренина («Живой труп») и т. д. и т. д.

Качалов создал огромную галерею людей различных миросозерцании и эпох, поднимаясь над окружающей его средой, чтобы показать жизнь и ее проблемы во всем их богатстве, противоречиях и сложности.

Побеждающий заразительный оптимизм, жажда свободы, ненависть к буржуазной морали помогли Качалову целиком слиться с советской жизнью. Буря, о которой мечтали и которую звали его герои, пришла. Качалов наряду с лучшими мастерами театра не только принял революцию, но и обрел в ней для себя новый и живительный творческий источник.

Именно революция помогла ему найти те философские обобщения, которые он раньше так тщетно искал, и помогла до конца осмыслить природу своего творчества; его реализм стал теперь еще полнее и богаче, ибо Качалов обрел в своей работе над образом твердую почву. Тема {205} одиночества, часто сквозившая в его прежних ролях, сменяется иной, активной темой — темой борьбы. Он возвращается к героизму, к которому его влекло в юности. Но его понимание героизма углубилось и наполнилось серьезным социальным содержанием. Его юношеское смутное бунтарство стало социальным бунтом, и его оценка действительности стала сознательно классовой оценкой.

Он пересматривает ряд своих прежних ролей, выделяет в них черты, ставшие для него теперь первостепенно важными, и не останавливается даже перед переработкой текста. Качалов не может мириться с содержанием идей Карено, в которых он ранее видел лишь непримиримость и силу, проглядев их социальный смысл. Теперь он связывает близкий ему характер Карено с «идеей»: его Ивар Карено из одинокого индивидуалиста становится ученым, выступающим в защиту пролетариата, против капиталистического общества.

Он создает великолепные фигуры, как «лицо от автора» в «Воскресении» или законченный по типичности и пафосу образ вождя партизан Вершинина в «Бронепоезде» Вс. Иванова.

«Лицо от автора» выражает не только памфлетическую силу толстовского обличения церкви, суда, морали буржуазного общества, но и качаловское отношение к этим вопросам. Качалов в этой несколько необычной роли чтеца, вторгающегося в ткань драматического спектакля, как бы подводит итог мыслям, которые ранее в нем бродили и выливались в его прежние образы. Сейчас он формулирует их четко, ясно, определенно, со всей художественной красотой и со всем сарказмом и ядом. Он не теряет при этом ни одной из несравненных толстовских красок — живыми, теплыми, близкими остаются слова и образы Толстого в его чтении.

В «Бронепоезде» он столкнулся с новым героизмом. Ему впервые за всю его долгую актерскую жизнь пришлось играть крестьянина. Он много и упорно работал над ролью. Она удалась не сразу. Нужно было победить интеллигентскую фальшь в изображении крестьян и избежать дурного театрального пафоса при обрисовке партизанщины. Одновременно нужно было оставаться правдивым, не обеднить образ и не сделать его плакатным. В результате Качалов добился своей цели. Он показал, как Вершинин идет к революции. Он показал его отношение к «миру» — к крестьянам, его духовную мощь, ум и хитрость, талант организатора, веру в Пеклеванова, его твердые {206} расчеты и его жажду знания, которое поможет ему конца понять революцию и ее задачи. Это был образ величественный и простой. Его Вершинин шел в революцию от жизни, а не от теории, он шел от обиды и горя (смерть близких), от любви к родине, от ненависти к интервентам — и в этом была прекрасная правда качаловской игры.

В «Николае I» и во «Врагах» он дал блестящий пример социального анализа и психологической правды. В «Николае I» он вылепил образ кованый, сжатый, пользуясь яркими, по-хорошему театральными красками, выразив всю меру своей к нему ненависти. Гаевым («Вишневый сад») и Бардиным («Враги») он как бы заканчивает тему о предреволюционной интеллигенции.

Гаева — этого дегенерирующего провинциального барина, не способного защищаться и добровольно уступающего другим место в жизни, человека с дряблыми и тусклыми чувствами, безвольного и бессильного — он рисует с какой-то презрительной иронией, до конца обнаруживая его социальную бесплодность и жизненную никчемность, оставаясь в то же время всецело в пределах чеховской манеры. Бардина, напротив, он рисует в приемах горьковского письма; он дает художественное обобщение; образ построен на противоречии высоких слов и лицемерных, дрянных поступков; из-за либеральных речей и морали проглядывает ожесточенный собственник и фактический союзник полиции.

Качалов хочет, чтобы чувства были проникнуты близким нам содержанием, чтобы они были по-настоящему крепки и чтобы нежность была мужественной. Он не принимает искривленных переживаний и убежден, что революция создает освобожденного и полноценного человека. Жизнь, которая была раньше несовершенной и осуждала людей на трагическую раздвоенность, одиночество и бесплодный бунт мысли, сменилась жизнью, созидающей социальную правду и нового человека.

Былая мечта Качалова осуществилась.

Искусство свое он мыслит только в связи со зрителем; со всей горячностью полюбил он новую аудиторию. Не случайно он очень много выступает как чтец, пропагандируя классику и лучшие произведения современных авторов, неизменно сохраняя при этом свои замечательные актерские качества. Он появляется на эстраде или в театре всегда внутренне подтянутым, обращенным к зрителю лучшими сторонами своего существа. Вся роль в «Воскресении» создана на общении между зрителем и чтецом. {207} Качалов преодолевав! рампу, и зритель чувствует его родным и близким себе.

Вряд ли он мог бы сейчас вновь уйти в те мучительные чувства и переживания, которые порою показывал раньше с таким блеском. Они не нужны ему сейчас, он освободился от груза, тяготившего порою его творческое сознание, и поднялся на новую, законченную и гармоническую ступень. Его творчество приобрело мудрую, подлинно классическую простоту. И на вершине своего волнующего искусства, стройности и радости своего миросозерцания Качалов стоит в ряду любимейших художников Советской страны.

1939

## Статья вторая

Вероятно, нельзя назвать в нашей стране актера, который так привлекал бы сердца и пользовался такой нежной, благодарной любовью, как Качалов. Весь его облик был отмечен высоким благородством и человечностью. Как только он появлялся на эстраде или на сцене, зрителя охватывало радостное и полное ожидания волнение. Долгие годы Качалов был властителем дум и переживаний широкого круга зрителей, и, чем дальше отходит в глубь времени его образ, тем убедительнее и яснее становится его вклад в жизнь. Внесенное Качаловым в жизнь богатство мыслей и чувств сохранится в культуре страны как одно из самых сильных выражений творческого гения народа. Еще не раз исследователи и мемуаристы, актеры и писатели, поэты и художники будут обращаться к его прекрасному образу, пытаясь воскресить и разгадать тайну его обаяния, силу непосредственного воздействия его таланта, смысл созданных характеров.

Его биография внешне очень несложна. Определяясь его творчеством, она состоит, по существу, из цепи созданных им образов и совпадает с историей родного ему Художественного театра. Но страсть и внимание, с которыми он относился к окружающей действительности и которые он вкладывал в свое творчество, соединяли его тысячами нитей с современностью.

Подобно многим крупным художникам сцены конца XIX века, он пришел в театр из среды демократической интеллигенции, связанной с нарастающим революционным Движением. Из скромного студента-любителя, подвизавшегося {208} на петербургских клубных сценах, он превратился в одного из самых крупных мастеров русского театра. Работая на провинциальной сцене, он не дал себя засосать провинциальной тине и, победив соблазны легкого успеха, стал в сценическом искусстве воплотителем передовых идей эпохи. Он убивал в себе все связанное с «гнусным ремесленничеством» и охотно, с верой отдался общественным и театральным задачам великих основателей Художественного театра. Но он до конца жизни сохранил привязанность к актерам, творившим порой большое культурное дело в тяжелых условиях дореволюционной провинции.

Войдя в МХТ, Качалов безоговорочно подчинился его строгим правилам и, приняв законы ансамбля, отнюдь не убил своей творческой индивидуальности. Наоборот, он победоносно утвердил ее и полностью раскрыл. Его творчество дало исчерпывающее решение проблеме коллектива и личности в искусстве театра. Ссылка на одного Качалова могла бы прекратить предвзятые обвинения МХТ в подавлении актерских талантов во имя серого «равенства».

Ко времени Великой Октябрьской социалистической революции Качалову было немногим более сорока лет. Горячо стремясь воплотить на сцене образы великой революции, он много и упорно работал над собой, искренне проникаясь ее идеями. Он стал художником, которым вправе гордиться страна. С его именем связаны не только актерские победы его прошлого — Качалов нам дорог потому, что он стал выразителем самой передовой идеологии современности.

### 1

Пятьдесят лет Качалов владел сознанием зрителя. Такой огромной популярностью до него пользовались лишь Мочалов и Ермолова и на менее длительный срок — Комиссаржевская.

Полвека охватывает его творчество. И какие полвека! Начало пролетарского периода в развитии освободительного движения в России, революцию 1905 года, годы реакции, годы нового революционного подъема, Февральскую революцию и, наконец, Великую Октябрьскую социалистическую революцию, которой отдана значительная часть его деятельности, пора его наиболее зрелого и сильного мастерства. Вместе с народом он переживал рост Советского государства, его подъем, победу социализма, Великую Отечественную войну против фашизма, успехи коммунистического строительства.

{209} Он был современником и воплотителем произведений Льва Толстого, Горького, Чехова, Блока, Маяковского, плеяды молодых советских писателей. Зорко вглядываясь в жизнь, он не простил бы себе отставания от нее: в нем жила неистребимая внутренняя потребность быть достойным своего народа.

Каждое выступление Качалова становилось не только узкотеатральным, но и общественным событием. Качалов обладал покоряющей силой воздействия на самые широкие массы. Его искусство было понятно и доступно любому зрителю, начиная от академика и кончая впервые посетившим театр колхозником. Он говорил со сцены о самом важном и значительном для народа.

Его имя было окружено легендой. О нем рассказывали с любовью и нежностью. Люди, не видевшие его на сцене, слышали только самую высокую оценку его исполнения и завидовали свидетелям его вдохновенной игры. Его новых ролей ждали с нетерпеливым волнением. Все были заранее уверены, что встретятся с новым убедительным проявлением качаловской личности и качаловского таланта, но никто и никогда не предвидел истолкования роли Качаловым. Никто не знал, с каким новым человеком, ранее неизвестным, но неизменно несущим отпечаток качаловского творческого обаяния, суждено на этот раз познакомиться зрителю. И, встречаясь с Брандом или Бароном, Глумовым или Чацким, Гамлетом или Дон Гуаном, Вершининым или Захаром Бардиным, зритель каждый раз действительно узнавал нового человека.

Многие из посетителей строгого зала Художественного театра, вероятно, бережно хранят в своей памяти, как вспыхивала рампа, озаряя серый, с летящей чайкой занавес, как медленно гасли в зале льдинки-лампы, как плавно раздвигался занавес, раскрывая новую и незнакомую жизнь. И тогда пробуждалось сладкое ожидание Качалова, всегда неожиданного и интимно близкого зрителю художника.

В предреволюционные годы таким же исключительным событием бывало появление Качалова на эстраде. Выступления актеров МХТ строго регламентировались, и на концерты с участием Качалова зритель неудержимо рвался. В годы империалистической войны выступления Качалова значительно участились. Он редко отказывал студенческим кружкам или обществам по оказанию помощи раненым воинам. Уже тогда стихи Пушкина и Блока в его исполнении волновали и будоражили молодежь, а «Альпухара» {210} Мицкевича потрясала огненным темпераментом. И снова все внимание слушателей направлялось к этому высокому, изящному и благородному человеку на эстраде, больше чем к кому-либо, какие бы имена ни стояли на афише. На Качалове, несмотря на всю его скромность, лежала печать победителя. Устанавливая тесную связь со зрительным залом, он никогда не опускался до вкусов случайной аудитории, а властно вел ее за собой.

Качалов не оставлял зрителя равнодушным не только эмоционально-душевно, но и интеллектуально-философски. Все в равной мере восхищались его мастерством и обаянием, спорили же о показанных им на сцене людях, как могут спорить о волнующем реальном куске жизни. Эстетические оценки его игры были всегда очень высоки и в большинстве вполне бесспорны. Можно было отмечать особенно удавшиеся ему места, можно было удивляться выразительности грима, пластичности движений, острой характерности — все это лежало в присущих Качалову рамках эстетической закономерности, некоторой заранее предвиденной художественной безусловности. Важнее было, что Качалов тревожил внутренне, бередил сознание и заставлял усиленно думать над смыслом жизни, над социальными противоречиями, над правильностью или ложностью жизненного поведения.

Поэтому в предреволюционные годы значение Качалова меньше всего определялось его «модностью» как актера в кругах буржуазии. И стихи того времени, изображающие Качалова «царем девичьих идеалов» и описывающие его прогулки по Кузнецкому мосту в «высоких ботиках» мимо зеркальных витрин «изысканных магазинов», не имели ничего общего с подлинной сущностью Качалова и теми спорами, которые вели бессонными ночами по поводу качаловских образов молодежь и трудовая интеллигенция, задумываясь над его Тузенбахом, Гамлетом и Брандом.

Его исполнение заключало в себе существеннейшие проблемы, непосредственно волновавшие в жизни, что и сделало Качалова наиболее современным из актеров предреволюционной эпохи. Но как бы зорко он — художник — ни видел мир, какие бы разоблачительные образы он ни создавал, как бы жестоко ни казнил в своем творчестве буржуазное общество, он не обладал тогда стройностью и законченностью мировоззрения, отмечающими в дальнейшем его творчество. Поэтому для Качалова особенно остро вставал вопрос о том, каким путем он определит свое место в революции. Присоединяясь к искреннему заявлению Москвина, он {211} мог бы признаться, что и за ним тянется длинный ряд предрассудков, предубеждений, связанных с тем идеалистическим восприятием мира, которое определялось его принадлежностью к дореволюционной художественной интеллигенции.

В первые годы советской эпохи из современных поэтов он читал преимущественно Блока и Есенина и лишь затем постепенно перешел к Маяковскому. Для него было тогда характерно страстное желание познать революцию, понять и почувствовать ее ритм. Он, по существу, следовал призыву Блока к художникам «слушать революцию». В этом охватившем его стремлении он чувствовал себя в эти годы родственным не только Блоку, но и Есенину — в «приятии» революции, в неисчерпаемой любви к родине.

Вместе с ними Качалов лирически воспевал родину. Он читал тревожные стихи Блока о родине и есенинские беспокойные строфы. Вслед за Блоком он читал его «Двенадцать» и «Скифы».

Качалов вошел в революцию искренне и свободно благодаря настойчивости и последовательности своих желаний. По самому своему творческому существу он не мог себя чувствовать вне народа. Это было не только присущее любому актеру чувство радости от поднимающего и волнующего успеха. Успех Качалову было всегда легко добыть. И не на этот легкий успех было направлено внимание Качалова. Успех в Советском государстве означал для него нужность родине его таланта. И он делал все от него зависящее, чтобы до конца познать революцию. Он не боялся быть в этом отношении терпеливым, жадным и трудолюбивым учеником. Те первые послереволюционные годы, когда Качалов, казалось, отступил в московской театральной жизни немного в тень, были годами упорного, свободного и вдохновенного труда. Плоды его оказались обильны и прекрасны.

### 2

Качалов никогда не входил в органы административного управления Художественного театра. Он ни разу не поддался соблазну режиссуры, столь неотразимому для большинства актеров, в том числе и актеров Художественного театра, хотя обладал тончайшим вкусом и огромным опытом. Между тем его влияние в театре было неоспоримо. Оно возникало из авторитета его таланта и личности и не нуждалось ни в каких внешних подпорках. Качалов много думал о судьбах театра. Каждая постановка театра или новый репертуарный {212} замысел заставлял его напряженно мыслить и волноваться. Его замечания были всегда облечены в форму безусловного такта и полного доброжелательства.

Влияние Качалова было тем сильнее, что сам он был всегда принципиален и последователен. Качалов не только сознавал необходимость постоянного движения театра вперед, но и обладал безошибочным чувством нового. Он не принимал никакого модничания и резко отрицательно относился ко всем проявлениям формализма на театре. Он не был участником стилизованных постановок «Драмы жизни» и «Жизни Человека» и до конца отвергал при подготовке «Гамлета» режиссерский план Крэга как в смысле общего рисунка спектакля, так, в особенности, в толковании роли Гамлета. Крэгу так и не удалось переубедить Качалова, и Качалов играл своего Гамлета наперекор Крэгу. Но любая инициатива или смелое новаторство, касались ли они литературы, актерского исполнения или режиссерских замыслов, вызывали с его стороны благожелательный отклик.

Он особенно внимательно относился к молодым советским писателям. В литературе он видел первоисточник обновления театра. Когда внутри театра шли возбужденные споры о путях решения современной темы, Качалов одним из первых защищал упорные поиски нового, советского репертуара. Он страстно хотел, чтобы Художественный театр реально и глубоко нащупал свои позиции в современности и нашел своих драматургов. Так возникла его дружба со многими писателями, хотя бы и младшими по возрасту. Сам тесно связанный с литературой, он считал необходимым укрепление такой же связи МХАТ с молодыми советскими авторами. Мимо его внимания не прошло ни одно сколько-нибудь значительное и интересное имя в литературе.

Произведения искусства он оценивал с требовательных позиций. Поддерживая молодых писателей, он предъявлял им строгий счет. Он многое прощал за наличие таланта, видя впереди широкие возможности его развития, но никогда не прощал поверхностного решения существеннейших вопросов искусства театра.

Он поддерживал инициативу молодежи в постановке «Дней Турбиных» М. А. Булгакова. Он внимательно присматривался к репертуару окружающих МХАТ театров. Он, искренне чуждый пристрастия в оценке других театров, огорчался, если интересная, по его мнению, пьеса проходила мимо Художественного театра.

Наибольшую энергию Качалов проявил в защите и пропаганде «Бронепоезда 14‑69» Вс. Иванова. Он считал постановку {213} «Бронепоезда» принципиально важной и необходимой. И хотя в театре были лица, остерегавшие от такого решительного шага, как постановка пьесы Вс. Иванова с ее новыми для МХАТ образами и никогда ранее не затронутой средой, Качалов опровергал все доводы противников «Бронепоезда». Он не только вкладывал горячую творческую инициативу в свою роль, но дружески и тактично помогал своими всегда интересными советами режиссерам спектакля И. Я. Судакову и Н. Н. Литовцевой, готовившим пьесу для сдачи К. С. Станиславскому. Качалов увлекался языком Вс. Иванова и его смелой лепкой характеров. Революционность «Бронепоезда» соединялась для него с поэтическим характером произведения.

Каждый из теперешних «стариков» театра, прошедших путь «молодых» и «середняков», с благодарностью вспомнит ночные горячие споры в небольшой столовой Качаловых, охватывавшие все вопросы жизни театра; вспомнит то ощущение бодрости и надежды, с которым на рассвете расходились участники этих ночных встреч.

Качалов любил молодежь не только за одно чарующее качество молодости. Он ценил молодежь не за «физиологию» молодости, а за новизну и свежесть внутреннего содержания, охотно поддерживая ее порою чрезмерные увлечения и всегда сам увлекаясь оригинальностью таланта и мышления.

Лишенный какой-либо наклонности к театральным интригам и не боявшийся соперничества, Качалов окружал молодежь нежным доверием и дружеской поддержкой. Он не обращал внимания на разницу в возрасте. Его уборная во время спектакля всегда наполнялась молодыми актерами, делившимися с ним своими нуждами, запросами, а порой и веселой шуткой.

Сохраняя всю силу своего непоколебимого авторитета, он стал с ними на товарищескую ногу. С присущим ему благородством — скромно и незаметно — в случайных разговорах, в мимолетных беседах, во внимательных, коротких расспросах он подбадривал их в случае неудач и воодушевлял в случае удач.

Нужно сказать, что первые выступления молодежи, в особенности в старых спектаклях, принимались частью прессы в штыки. Только упорство руководителей театра — Станиславского и Немировича-Данченко, — а из актеров в первую очередь Качалова и Лужского удерживало молодых актеров и актрис от горького разочарования. Может быть, Качалову приходил на память его первый, неудачный дебют {214} в Художественном театре, и потому, когда молодежи пришлось стать в один ряд с великими актерами театра — самим Станиславским, Качаловым, Леонидовым, Москвиным — и выдерживать сравнение с их глубиной и непревзойденным мастерством, он проявил столько внутреннего такта и любви к молодым взволнованным дебютантам, что они чувствовали огромное душевное облегчение.

Для Качалова вопрос о молодежи не ограничивался положительной оценкой того или иного актера. Он приобретал сугубо принципиальное и решающее для дальнейшей жизни театра значение. Качалов отчетливо понимал роль смены для театра.

Отказ Первой студии войти в труппу МХАТ поставил Художественный театр в очень трудное положение. Основные актеры МХАТ достигли пятидесятилетнего возраста или приближались к нему и в ряде ролей нуждались в достойной замене, для которой и подготовлялись в свое время актеры Первой студии. Теперь «первостудийцы» порвали с театром, и «отцы» остались без воспитанных ими «детей». Их заменили, по определению К. С. Станиславского, «внуки» — актеры Второй студии, гораздо менее опытные и никогда не сталкивавшиеся в больших ролях со «стариками» театра. И Качалов делал все, что было в его возможностях, для быстрого и решительного уничтожения разрыва между молодежью и «стариками» в отношении мастерства, зрелости и творческого опыта. Он чувствовал потребность во взаимной поддержке.

Речь ни в коем случае не шла о противопоставлении «стариков» молодежи. На такую позицию могли встать только демагоги или эгоисты. Качалов с удовольствием и интересом принимал участие в совместных официальных заседаниях с молодежью, прислушиваясь ко всем ее предложениям, и считал взаимовлияние «стариков» и молодежи чрезвычайно плодотворным для театра.

Он болезненно переживал частые в двадцатых годах наскоки критиков на МХАТ и возмущался той частью театральной печати, которая, не понимая искусства Художественного театра, отрицала самые его основы.

Он боролся против взглядов на МХАТ как на застывший, неподвижный и безнадежный театр. Его раздражала поверхностная и несправедливая критика театра, возбуждавшая внутри коллектива безверие и только задерживавшая его закономерную и органическую перестройку.

{215} Отчетливо понимай значение нового, радуясь ему, принимая критику, но не сдаваясь ни на секунду, он помогал движению театра вперед и крепко стоял на бескомпромиссных позициях большого искусства МХАТ.

Его обычно ласковое, доброжелательное лицо внезапно делалось сухим, замкнутым и презрительным, когда он встречался с приспособленчеством или внутренней ложью в искусстве. Тогда его суждения становились ироническими, беспощадными и убийственно меткими. За своим внешним «выключением» из ежедневных дел театра он прятал боязнь взять на себя тяжелую ответственность распоряжаться судьбами людей, считая себя для этого неподходящим. Но каждую минуту своей жизни он оставался горячим защитником справедливости в театре и непререкаемым авторитетом для всех любящих искусство и задумывающихся о его путях.

### 3

В блещущей талантами труппе МХАТ Качалову принадлежало свое, особое, качаловское место. Труппа театра, созданная в свое время наперекор узкому понятию об «амплуа», не имевшая в своей среде патентованных героев-трагиков и комиков, тем не менее была очень полной и разносторонней по составу и могла смело браться за постановку самых сложных и трудных пьес. Каждый вступивший в нее актер обладал настолько сильной индивидуальностью, что театр имел право идти на риск, по-новому осмысливая тот или иной образ и подходя к нему с непредвиденным и неожиданным решением, продиктованным новым, современным идейным истолкованием пьесы.

По старому определению, Качалов должен был бы занять в этой блистательной труппе амплуа «героя». Но как актерская личность, как крупная индивидуальность, он оказался шире, интереснее и сложнее полагавшихся ему по внешним данным ролей.

Он обладал гармоническим сочетанием внешних и внутренних качеств. О нем всегда будут говорить и писать как о совершенной, гармонической личности. В этом не будет никакого преувеличения. Одно перечисление его актерских данных — стройная фигура, выразительное лицо, пластичность движений, неисчерпаемый по богатству красок голос — вполне отвечает представлению об «идеальном» актере. А если к этому добавить внутреннее благородство, {216} человеческую отзывчивость, психологическую глубину и законченное мастерство, то образ «идеального» актера может считаться воплощенным в лице Качалова. Но его прекрасная гармоничность была очень далека от спокойного и уравновешенного «классицизма».

Качалов не любил «чистюлек» на сцене и ненавидел «благопристойность», скрывающую собственную серость за послушным следованием режиссерским правилам. Он не мирился с догматизмом, превращающим живое и постоянно развивающееся учение великих основателей МХАТ в сборник удобных и раз навсегда установленных рецептов. Он не верил начетчикам от «системы» и, являясь одним из самых горячих апологетов Станиславского и Немировича-Данченко, протестовал против омертвления их сценического учения, тем более что на своем опыте знал их беспрестанное стремление вперед и доведенную до предела самокритику.

Качалов слишком уважал и ценил гений Станиславского как режиссера, актера и педагога, чтобы заподозрить его в упрощенном применении собственного учения. Отчетливо понимая огромное педагогическое значение системы, признавая ее непреложную роль в деле воспитания актера, Качалов никогда не видел в ней спасительного средства от любой болезни — стоит только воспользоваться одним из поверхностно усвоенных параграфов. Он полагал, что система есть прочный и необходимый фундамент для большого творчества, но самим творчеством явиться не может. Помогая утверждению системы, он считал, что она не должна заменять самостоятельного творческого процесса, но должна его стимулировать.

В той же мере не принимал Качалов проявлений сценического и всякого иного бескультурья. Он презирал торжествующее любование собой или кокетливый показ внешних данных. Поверхностное скольжение по роли, житейски-беглое «проговаривание» или эффектно-театральное выкрикивание текста казалось ему преступным. Особенно ему претило нескромное, невнимательное отношение к партнерам, которое для него отождествлялось с недостойным «хамством» на сцене.

Отдавая должное интуиции, он отнюдь не клал ее в основу актерского творчества. Качалов не принадлежал к актерам легкого вдохновения, внезапного озарения, быстрой импровизации. Он много и проницательно размышлял {217} над ролью. Мысли о роли занимали его в течение всего дня. Он думал над ролью и на прогулке, и за обедом, и за гримировкой, но «пробовал» он только на репетициях.

Он работал долго, упорно и радостно, не страшась никаких переделок и добавлений, и этот упорный труд захватывал все стороны его существа. Напряженно работал его ум, анализируя роль, и так же напряженно работало его чувство, соприкасаясь с эмоциональной стороной роли. Актеров, не думающих и не работающих, он не принимал и осуждал. Без радости работы для него не было жизни. То, что когда-то критику Кугелю казалось в Качалове «рационализмом», «резонерством», было так же далеко от подлинного существа качаловской игры, как был далек сам Кугель от понимания Художественного театра.

Качалов органически не мог допустить в роли ничего случайного. Для него не существовало в роли двух возможных решений. Виртуоз сценической техники, он никогда не щеголял ею на сцене. Он никогда не играл заново тот или иной кусок роли только из-за того, что ему наскучил прежний прием. Точное, исчерпывающее, единственно возможное решение образа, такое, которое вскрывало бы существо человека, было его важнейшей задачей. И только для этого верного, свежего и глубокого раскрытия образа Качалов упорно искал интересных и метких характерных черт.

Следует подумать о природе его хорошо всем известной и чрезвычайно пленительной скромности. Свободно владеющий методом МХАТ, он сам был одним из источников системы. Станиславский, создавая систему, во многом основывался на изучении творческого опыта Москвина, Качалова, Леонидова. Но Качалов относился к себе резко критически. И порой не одобрял себя в самых лучших ролях.

Он хорошо знал запас уверенных приемов, которые накапливались за долгие годы в каждом актере, в том числе и в нем, и которые безошибочно действовали на зрителя. В его беседах слышалось часто недовольство его личными штампами, с которыми он боролся последовательно, постоянно и упорно. И в Станиславском он особенно ценил его безостановочную борьбу с общеактерскими и индивидуальными штампами, которые Константин Сергеевич выдирал из актера порой с беспощадной жестокостью.

Его скромность вытекала из огромной силы таланта, К которому он относился с повышенной требовательностью, {218} спрашивая с себя — актера, которому много дано, — по самому строгому счету.

Требовательный к себе, более чем к кому-либо, Качалов был благодарен за любое помогавшее ему указание. Он с уничтожающей иронией высмеивал самого себя как «гнусного ремесленника» в тех случаях, когда замечал в себе показывающего готовые приемы «Актера Актеровича».

Но его скромность и самокритичность не лишали его упорства в защите творческих позиций, в которых он был уверен. В самом для себя важном он никогда не уступал, и тщетны бывали все попытки заставить его изменить сложившееся у него мнение. Мягко, тонко, но упрямо он отводил в этих случаях все критические замечания. В этом смысле он ясно различал, где кончается режиссерская власть и в полные, неотъемлемые права вступает актерская воля. Ему хотелось любую роль сделать безупречно, а эта безупречность, с его точки зрения, достигалась им редко.

Он искал неразрывной слитности формы и содержания. А так как ему часто приходилось играть образы с запутанным, сложным и противоречивым содержанием, форма его исполнения иногда бывала неожиданной, иногда даже резкой, при всей мягкости его игры в основном. Форма была для него прежде всего неповторимой в зависимости от среды, образа, писателя. Репетируя Чичикова, он искал острой гоголевской выразительности. Репетируя Прометея, он сосредоточил внимание на слове, вкладывая в него богатейшее содержание и находя соответствующую звуковую гамму.

В то же время острота формы, допускавшаяся Качаловым хотя бы в «Анатэме» или в сцене «кошмара» из «Братьев Карамазовых», никогда не достигала физического напряжения и не приобретала физиологического оттенка. Качалов был правдив вне признаков натурализма. Выбор его приемов в сцене «кошмара» был предельно осторожен и тактичен. Его исполнение было лишено клинически точных деталей. Он никогда не решился бы ударить по восприятию зрителя дешевыми приемами истерики, рыданий или болезненного надрыва. Присущее ему чувство меры позволяло зрителю и волноваться, и задумываться, и одновременно любоваться красотой качаловской игры. Он никогда не переступал границ строгого вкуса ни в сторону формальной театральности, ни в сторону натурализма. Но в найденных им приемах строгого вкуса он шел до {219} конца, не боясь яркости и насыщенной выразительности красок.

Он воспитывал в себе свежее восприятие мира. Оно и было одним из важных условий качаловской эстетики. Он ежедневно воспринимал мир как бы заново. Мир не переставал быть для Качалова предметом неутомимого любопытства и наблюдения. Качалов безостановочно открывал в нем все новые и новые стороны. В этом отношении широта качаловского мировосприятия была поразительной. В него входили не только близкие или знакомые люди и встречи с ними. Качалов заслушивался рассказов и сам любил рассказывать об уличных сценках, детских проказах, поведении животных. Он безраздельно отдавался восприятию природы и любил долгие одинокие прогулки по полям и лесам. Часами он смотрел на море или наслаждался вечерним закатом. Люди и природа всегда оставались для него новыми и живыми. И эту новизну жизни он нес на сцену, желая сам быть таким же живым и свежим, но облекая свои наблюдения и свой опыт в театральную форму, всегда неожиданную, гибкую и благородную.

Оттого, сохраняя свое, качаловское, личное, он всегда оставался новым. Он когда-то сказал (и Немирович-Данченко любил ссылаться на это качаловское определение): «Рождение новой роли на сцене МХАТ равносильно рождению нового человека».

Его преданность Станиславскому и Немировичу-Данченко вытекала из того, что он видел в них глубоких и требовательных художников, понимавших правду искусства, современные задачи театра и помогавших ему лично раскрыться как творческой индивидуальности. Сохраняя к каждому из них особое отношение, узнав их за десятилетия совместной работы, он до конца верил им и их огромному делу в искусстве.

### 4

Когда говорят о Качалове, из всего разнообразия его качеств прежде всего выделяют его непередаваемое словами, неотразимое обаяние, как бы включающее в себя все остальные его актерские качества. Именно в его обаянии заключен для многих секрет качаловского воздействия на зрителя. Все, утверждающие безусловную силу этого огромного обаяния, несомненно правы. Качалов обладал им в высокой степени — больше чем какой-либо другой актер. Оно действительно струилось от всей его личности, от {220} его голоса, походки, от его манеры держаться, посмеиваться, от того, как он близоруко смотрел сквозь пенсне, как курил и набивал вату в мундштук папиросы, от того, как он во время прогулки на секунду останавливался, отставляя палку и оглядывая улицу и прохожих перед тем, как двинуться дальше.

И чем дольше знали и любили Качалова, его обаяние не только не уменьшалось, но, напротив, возрастало. Любовь к Качалову укреплялась от года к году. Он не мог наскучить ни в жизни, ни на сцене. Подобно тому как для него была неисчерпаема жизнь, он сам был неисчерпаем для всех, знавших его в театре или в быту.

А между тем сам Качалов как будто менее всего ценил в себе именно это столь присущее ему и столь дорогое для окружающих обаяние.

Среди обаятельных качеств Качалова было принято в первую очередь подчеркивать особые качества его голоса, действительно заслуживающие пристального изучения. Но Качалов, с предельным совершенством владевший голосом, отнюдь не выказывал особого удовольствия, когда его хвалили именно за красоту его голоса или восхищались его внешними данными. Он полагал, что эти качества — внешнего порядка, лежат, так сказать, вне его внутренней личности и по отношению к задачам искусства имеют подчиненное, вторичное значение. Он именно брал их как «данность», которая носит постоянный характер и должна быть вынесена за скобки при рассмотрении его искусства и созданных им образов.

Он ценил их в себе только как средство для выражения своих творческих замыслов. Эти качества подлежали, с его точки зрения, тщательной разработке и развитию. Качалов не мог относиться поверхностно к богатству, которым был одарен, и считал необходимым его приумножать. Он с увлечением работал над тем, чтобы его актерское мастерство становилось все тоньше и чтобы его богатейший актерский аппарат стал беспрекословно послушным и гибким орудием в его руках.

В постоянном опровержении своих «обаятельных данных» не заключалось ли для Качалова одновременно и сознание своей актерской победы над ними? Оставшись в провинциальном театре или попав в другой столичный театр, Качалов легко мог стать их рабом, как это действительно случалось со многими другими превосходными актерами. Не они властвовали над своими данными, а их отличные данные постепенно завладевали ими. Многие актеры {221} подчиняли своим внешним качествам любую роль и подменяли их эффектным использованием вдумчивый анализ образа. Качалов стал господином своих данных, и они послушно служили его творческим замыслам. Он никогда не боялся быть на сцене некрасивым, легко отказывался от наружной привлекательности образа и охотно пользовался самой разнообразной характерностью.

Но оттого, что Качалов сам так относился к своим данным, он становился не менее, а еще более обаятельным. Его обаяние носило не внешний, а внутренний характер, ведь были актеры красивее и стройнее его. Без понимания его внутреннего содержания никогда не будет понята и разгадана «тайна качаловского обаяния».

Основная причина его обаяния и заключалась в том, что его внешние данные находились в редком соответствии с данными внутренними. В этом смысле он был лишен противоречия и, вероятно, поэтому мог так уверенно отказываться от расчетливого или, напротив, расточительного использования своей актерской внешности. Благородство его личности сквозило в каждой играемой им роли.

Качалов, великолепно сыгравший Ивана Карамазова и Николая Ставрогина, был на самом деле очень далек от «подпольных» чувствований, от всякой «достоевщины». Создав «кошмар» Ивана Карамазова, он на эстраде любил читать контрастирующий ему монолог Ивана о «клейких листочках». Качалов органически не мог воплощать на сцене внутреннюю грязь и заниматься надрывным саморазоблачением или самобичеванием. Образы Достоевского в его исполнении лишались «самомучительства», которое придает им такой болезненный, изматывающий характер. Качалов, несомненно, облагораживал их соответственно основным качествам своей творческой индивидуальности. Он никогда не «купался» в отрицательных ролях и не смаковал гаденьких чувств на сцене.

Он, по существу, не отождествлялся с играемыми им образами. Достигая единства актера и образа, он не сливался с образом натуралистически. Правда его переживания всегда была «истиной страстей» и «правдоподобием чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Для него было эстетически невозможно, физически противно и морально противопоказано обнажать перед зрителем подпольные человеческие чувства или заглядывать во все уголки души с жадным любопытством психиатра. Он не любил сосредоточивать внимание зрителя на мелких деталях узколичных переживаний и не дорожил — в противоположность {222} «упадочным» актерам — каждым незначительным их оттенком. Великий знаток человеческой души, он брал в переживаниях образа только самое главное и самое существенное, отбрасывая мелкое и ненужное.

Качаловские роли никогда не оставались случайными, хотя бы и очень правдиво и предельно выразительно переданными единичными индивидуальностями. Они всегда становились типами, собирательными образами, воплощением определенной и глубокой идеи. Его образы интересовали зрителей не как исключение. Они не удивляли как натуралистически точные явления. Они волновали десятки тысяч зрителей своей социальной психологической типичностью.

Не менее важно и значительно другое свойство качаловской индивидуальности, определявшее силу его обаяния, — целостность Качалова как человека и как художника. Он был един в своем мировоззрении, в своем восприятии искусства, в отношении к людям и к труду. Он не испытывал внутреннего разлада между искусством и личностью. Он хорошо знал, чего он не принимает в жизни и что принимает. Леонидов, рассуждая об актерах, часто повторял полюбившееся ему деление художников и актеров на идущих «от Аполлона» и «от обезьяны». Качалов, несомненно, шел «от Аполлона». Он нес в себе идею совершенного человека. В его творческом сознании постоянно существовал некий идеал прекрасного и совершенного, к которому он стремился не только в искусстве, но гораздо шире — в действительности. Качалов хорошо знал, что в искусстве этот идеал может быть достигнут только путем упорного труда, которому он целиком и с волнением отдавался.

Этим стремлением к идеалу, неизменным утверждением положительного начала в жизни было пронизано все его творчество. И если Леонидов раскрывал трагические противоречия дореволюционной жизни, если Москвин с пронзительной трогательностью вставал на защиту «униженных и оскорбленных», то Качалов в ежедневной и обыденной жизни утверждал героическое начало. Поэтому-то он с такой страстностью относился к поискам советского героя. Он участвовал в первых пьесах Вс. Иванова — «Бронепоезд 14-69» и «Блокада», — придавая огромное значение образам вождя партизанского движения Вершинина и «железного комиссара» Артема, пытаясь исчерпывающе воплотить новые для него по социальной принадлежности и психологии образы.

{223} Многие приписывали Качалову некое «всепонимание», предполагающее известный объективизм в раскрытии образов. Увлеченные обаянием личности Качалова, они были готовы воспринимать его образы как свидетельство «всечеловеческого» гуманизма. Гуманизм действительно был очень свойствен Качалову, но отнюдь не в сентиментально-буржуазном смысле. Качалов, глубоко заглядывая в души людей, брал на себя, как художник, право суда над ними. Его исполнение всегда было освещено высокими социальными и этическими требованиями. Всякий намек на «ницшеанство» был Качалову чужд, равно как и нравоучительная, буржуазно-интеллигентская проповедь. Зритель чувствовал его этическую требовательность и тогда, когда Качалов играл роли явно отрицательные. Он умел казнить людей. Вспомним, какой жестокой казни он подверг Николая I и Захара Бардина во имя утверждения подлинной человечности. Качалов не только любил, но и ненавидел со всей страстностью и остротой, найдя в окружающем мире твердую опору для своей любви и для своей ненависти. «Умиление», «благоговение» перед миром, которое восхищало иных зрителей в Качалове, никогда не связывалось с сентиментальной слабостью. «Благоговея богомольно перед святыней красоты», Качалов умилялся именно в пушкинском смысле. Его влекло ко всему, в чем он видел совершенную полноту и правду жизни.

Показательно его отношение к природе, которую он воспринимал с этой высокой точки зрения. Он отдавался ее восприятию с радостью и наслаждением, но в его отношении к природе не было «тихой созерцательности» или «сладкого благодушия» — она говорила ему творчески, и он находил в ней все новые бесчисленные оттенки. Часами гуляя по лесу или сидя на берегу моря, он слушал плеск волн или с неослабевающим интересом следил за жизнью букашек, игрой зверей, полетом птиц, вбирая в себя богатство всех доступных человеку впечатлений.

В этом гармоническом и трепетном соединении полноты внутренней жизни и предельно скромного отношения к своим внешним данным и заключалось обаяние Качалова. Всей его силы он сам до конца не сознавал. И, вероятно, поэтому так настойчиво отвергал восхищение «голосом», полагая в то же время, что многие не прислушиваются к его внутренней, для него очень важной и значительной жизни. Он не задумывался над тем, чтобы пленять людей. Он жил органически своей наполненной жизнью. И каждое его движение, помимо его желания, было пластично и пленительно. {224} И каждый звук его голоса, вне его намерения, увлекал и радовал. И на всем его облике лежало благородство цельной, прекрасной человеческой личности. Он не мог себя видеть со стороны. Он себя не видел, но его видели другие.

### 5

Да, не столько «умиление» перед жизнью, сколько удивление и восхищение творческой силой человека охватывало его. Он действительно благословлял жизнь. «Ненавижу всяческую мертвечину, обожаю всяческую жизнь», — мог он по праву и с полным убеждением повторить слова Маяковского.

Он любил читать стихи, вероятно, опять-таки потому, что они открывали ему мощную красоту жизни. Но самый выбор любимых им поэтов говорил о том, насколько он не хотел и не принимал ничего фальшиво-декламационного. Сам он насмешливо относился к своим ранним «актерским» увлечениям пышными и эффектными стихами. Образность, кованость и простота стиха позволяли ему глубже проникать в душу современного человека в его лучших и истинных проявлениях. Он стремился передать поэзию нашей современности во всех ее разнообразных и неповторимых красках.

В тридцатых годах он часто читал «Перекличку гигантов» — стихотворение не очень сильное по своим поэтическим достоинствам. Но Качалов воспринял в нем пафос строительства и читал его с увлечением, заражая этим увлечением аудиторию. Он неизменно хотел говорить с аудиторией общим языком и настойчиво искал подходящих образцов советской поэзии, раскрывающих поэтические качества советского бойца, строителя, колхозника, вузовца.

Увлекаясь Маяковским, он долго искал к нему ключ и далеко не сразу нашел тот прием чтения, который сделал стихи Маяковского в его исполнении ясными и простыми для восприятия самых широких кругов. В этом отношении он всецело следовал за Станиславским, требовавшим даже от самого сложного спектакля предельной доходчивости.

Он с наслаждением отдавался чтению стихов, находя в них сотни едва уловимых оттенков и простор личным переживаниям. Он мог читать часами, количество слушателей его не заботило. Он мог читать и своему ближайшему {225} другу, и человеку, впервые к нему пришедшему, и за обеденным столом, и на прогулке.

Лирика обнаруживала таящийся в Качалове неиссякаемый источник душевных сил. Когда лирическая стихия Качалова вырывалась наружу, он читал и лирику Есенина, и стихи о родине Блока, и мудрые пушкинские строфы.

Лирика Качалова была лишена болезненности. Его и в предреволюционные годы не тянуло к модным стихам Северянина, Сологуба или Кузмина. Искусство Качалова было мужественным искусством, и его лирика была далека от изнеженности, кокетства или позерства. Он рассматривал каждое свое выступление в любом, даже коротком лирическом стихотворении как своеобразную роль. В самых больших лирических порывах, которым он отдавался при чтении стихов, это был и Качалов и не Качалов. Это был Качалов, потому что лирический поток вырывался из глубины его индивидуальности, в которой поэзия затронула родственные ей струны. И это был не Качалов, в том смысле, что он говорил от имени Пушкина, Блока, Есенина, Маяковского, глубоко восприняв и освоив их поэзию.

Нужно напомнить еще одну качаловскую черту, несколько необычную, но тем не менее для него очень существенную.

Это — властность художника, умение не только овладеть вниманием аудитории, но и подчинить своему миросозерцанию восприятие зрителя.

Скромный и обаятельный, Качалов обладал глубокой принципиальностью. Свои творческие взгляды он проводил властно, последовательно, разрушая все возражения, что придавало особую остроту его выступлениям. В его чуткости ко всем сторонам человеческой жизни заключалось новое опровержение «резонерства», которое легкомысленно считали главным признаком качаловского таланта некоторые предреволюционные критики.

Качаловскую предельно взволнованную лирику пронизывала в отдельных ее частях «тоска по совершенству». Не напрасно и не случайно в число его последних чтений входил «Демон» с его бунтарской лермонтовской темой. Качалов до самозабвения отдавался ощущению природы, с тоской читал о боли неразделенной любви, скорбел вместе с поэтом.

Но еще более страстно он утверждал жизнь.

### **{****226}** 6

Светлый взгляд на жизнь многое объяснял и в чудесном качаловском юморе, неотрывном от его индивидуальности. Уверенность в неизбежной победе положительного начала, презрительное, а иногда и резко враждебное отношение ко всему искривляющему высокие переживания, ко всякой пошлости составляли сложную основу качаловского юмора.

Качалов полно и ответственно воспринимал важные общественные и серьезные личные события, но любая «буря в стакане воды» вызывала его искренний смех. Я думаю, что именно «буря в стакане воды» более всего и служила поводом для его лукавого и в то же время открыто смешливого отношения. Его всегда смешило несоответствие затрачиваемого темперамента неважным и незначительным целям и несоответствие потерянных усилий достигнутым результатам. Он с нетерпением ждал новых смешных рассказов, причем его никогда не интересовала, так сказать, комедийная схема. Напротив, ему всегда хотелось увидеть и услышать юмористический случай со всеми точными подробностями и во всей его конкретности, во всей несомненной жизненной правдоподобности. Он слушал рассказ неторопливо, часто перебивая рассказчика, добиваясь выпуклых жизненных деталей и часто превращая забывающийся анекдот или выдуманный случай в художественную новеллу с типичными подробностями и занимательными характерами. Он смаковал необычность положения только в том случае, если она вырастала на почве возможной жизненной убедительности. Это и составляло для него прелесть юмора. Он не мог бы особенно смеяться над фантазиями Мюнхгаузена, но точный, психологически убедительный юмор Чехова, основанный на тончайших жизненных деталях, был для него неотразим.

Его светлый, открытый юмор был связан с его предельным жизнелюбием. Юмор Качалова был порой детски наивен. Он с удовольствием воспринимал парадоксальность очень простых положений. В жизни он редко бывал саркастичен, хотя на сцене сарказм и философская ирония были среди самых сильных его сценических приемов.

Юмористическое восприятие нисколько не отражалось на оценке им людей. Он охотно подмечал забавляющие его черты в близких и дорогих ему людях и мог с таким же юмором рассказывать о себе, отнюдь не щадя себя.

Юмор освежал его и никогда его не покидал. Неизменно сохраняя открытую непосредственность, он с готовностью {227} принимал участие в пародиях и играх. Как-то в Ленинграде на одной из вечеринок Качалов создал отличную карикатуру на оратора, не блещущего красноречием, но претендующего на обаяние. С необыкновенной меткостью Он читал монолог Незнамова из последнего акта «Без вины виноватых», пародируя провинциального трагика, и так звучали раскаты его голоса, и так дрожала его рука, раздирая рубашку и вынимая «сувенир, который жжет грудь», что порою казалось, не смеется ли Качалов над типом актера, которым он сам мог стать. Но каждая его пародия была овеяна качаловской, совершенно в нем неистребимой любовью к людям.

Можно ли говорить о «беззлобности» качаловского юмора? В большей степени, чем об «умиленном» характере его лирики. В нем отсутствовало злобное «высмеивание» людей. Если он не принимал человека, то он был крупнее и решительнее в своем отрицании. Если же он его принимал, то он никогда не мог решиться на что-либо оскорбительное или принижающее человека, что всегда заключено в нарочитом «высмеивании» и чего совсем был лишен Качалов.

### 7

Каждая роль являлась для Качалова плодом длительных и серьезных размышлений. Непосредственной технической актерской работе у него всегда предшествовал долгий период вынашивания роли. В этот первоначальный период он даже не вступал в сколько-нибудь решительные споры, и среди обсуждающих пьесу участников репетиции он бывал одним из самых пассивных. Нуждаясь для воплощения образа в предельной насыщенности, он вбирал в себя в этот период как можно больше материала, предоставляя ведущую роль режиссеру. Он сосредоточенно курил и внимательно слушал режиссера, стараясь впитать все ему нужное, обходя и отбрасывая все лишнее и несущественное. Он со многим мог не согласиться, многое не принять, но окончательное свое суждение он на некоторое время откладывал. Вслушиваясь в замечания режиссеров и актеров, он примеривал их к себе и к своему рождающемуся замыслу. Нужно сказать, что при полной самостоятельности в решении образа Качалов никогда не противопоставлял себя режиссеру. Он всегда хотел найти единство с общим замыслом спектакля. Но свое индивидуальное решение Качалов защищал и развивал упорно и последовательно. Работать с ним режиссеру было и интересно и трудно. Податливый {228} в мелочах, очень дисциплинированный, охотно идущий на помощь партнерам, он не только беспрекословно менял на репетициях по их просьбе мизансцены, но сам заботливо предлагал им все от него зависящее для облегчения их пребывания на сцене. Он тактично, дружески и любовно, порой незаметно для остальных актеров указывал и на неточность кусков, и на тусклость приспособлений, и на ошибки в логических ударениях или на интонационную невыразительность. Он мог посоветовать ряд актерских приемов. И никто из участвующих в пьесе никогда не замечал в нем горделивого «первого актера», заинтересованного только собой, а видел доброго товарища, занятого общим и до конца захватывающим делом. Сам он также охотно шел на встречные предложения, но внутренне проверял все эти замечания очень серьезно, трезво и придирчиво. У него очень часто возникали неожиданные для собеседника или партнера острые вопросы, свидетельствовавшие о требовательном и индивидуальном подходе к роли.

Он больше всего боялся пустоты в роли. Поэтому он так настойчиво набирал подробный материал для своих образов, и очень долго, вплоть до генеральных репетиций, роль у него казалась перегруженной десятками внутренних и внешних деталей. Но эта перегруженность имела для него особое значение. Качалов по самому своему существу не мог скользить по роли и, быстро схватив внешний облик, столь же быстро расцветить его рядом случайных красок или неоправданных трюков. В процессе упорной работы Качалов действительно находил эффектные «трюки» и острую характерность. Эта схваченная из жизни характерность, во-первых, помогала ему уходить от его, качаловских штампов или привычного качаловского обаяния, а во-вторых, давала право дальнейшего требовательного отбора единственно верных, лежащих в замысле образа театрально выразительных деталей.

Качалов всегда искал предельного богатства образа в совокупности его внешних и внутренних черт. И только почувствовав себя властелином такого богатства, он расточительно отбрасывал многое из того, что он ранее жадно накапливал и бережно хранил в сокровищнице своих наблюдений.

Он легко отказывался от находок, которые многие актеры сочли бы для себя необыкновенно удачным и счастливым приобретением. Для того чтобы утвердить единственно верное толкование образа и единственно верную характеристику, он первоначально должен был обладать десятками {229} вариантов. Так, путем Долгой проверки он наконец находил образ для себя и себя в образе.

Он часто подчеркивал, какую огромную помощь в определении обязательной для него характерности оказывала его жизненная наблюдательность. Первоначальная перегруженность образа шла у Качалова от запаса жизненных знаний, которые он воскрешал в себе при подготовке роли, а не от театральных выдумок.

Образ Захара Бардина на черновых генеральных репетициях, казалось, заслонялся от зрителя назойливым богатством деталей. И с какой решительностью великого художника Качалов в течение двух-трех репетиций освобождался от «характерностей», не связанных с типическим в образе. Богатство деталей и требовательность при отборе связывались для него с созданием не случайного, только внешне правдивого, а социально обобщенного, типического образа — в данном случае кадетствующего либерала, помещика-фабриканта Захара Бардина.

Тот же путь он прошел и в решающей для него роли Вершинина в «Бронепоезде», в пьесе, появившейся в репертуаре МХАТ, как мы знаем, при его безусловной поддержке. Победа в «Бронепоезде» внутренне утвердила его как советского актера. Взявшись за роль Вершинина, Качалов проявил необыкновенную смелость. За всю свою долголетнюю деятельность он не соприкасался на сцене ни с крестьянством, ни с рабочим миром в качестве актерского материала. Между тем психологическая и жизненная достоверность была для Качалова обязательна.

Вс. Иванов рассказывает, как жадно Качалов искал для своего Вершинина необходимый бытовой материал. Участники репетиций были свидетелями упорного, безостановочного овладения этими жизненными данными. Качалов искал и особый сибирский говор, и широкие, несколько грубоватые движения. Он много раз «примеривал» их к себе. И хотя многие относились к этому опыту Качалова с недоверием, он побеждал недоверие и в окружающих и в себе постепенным освоением чуждой для него характерности. Он и на первых спектаклях еще не чувствовал себя достаточно свободно. Окончательная гармония пришла позднее, когда с таким трудом завоеванная характерность образа неразрывно слилась с его внутренней жизнью. Роль росла от спектакля к спектаклю, приобретая все большую монументальность и законченность. Качалов добился своей цели, он создал живой, страстный образ народного героя, вождя сибирских партизан.

{230} С таким же упорством Качалов работал над ролью «железного комиссара» Артема в «Блокаде» Вс. Иванова. Он горел желанием создать образ большевика-рабочего. И здесь он так же настойчиво собирал материал, так же искал новую для себя манеру держаться, носить кожаную куртку, искал грим пожилого рабочего с благородным, суровым лицом и нависшими седоватыми бровями и усами. Но желаемых результатов в этой роли Качалов не достиг и, конечно, не по своей вине. Какую бы характерность Качалов ни выбирал, она оживала в нем только в зависимости от внутренней правды роли. Такой правдой в «Бронепоезде» был наполнен Вершинин. Он жил единым действием. Воля к победе пронизывала весь образ. «Железный комиссар» Артем в «Блокаде» дробился у автора на элементы, взаимно исключающие друг друга. Множество извилистых дорожек уводило образ Артема в сторону от прямого пути. Изрядная доля неуместного биологизма окрашивала образ у автора. В опасные и трудные минуты жизни Советской республики «железный комиссар» отдавал слишком много внимания запутанным отношениям с женой сына — Ольгой. Качалов не находил твердой опоры своему стремлению к социально-типичному образу. Он был не в силах победить противоречия пьесы и часто срывался, увлекаемый непоследовательным развитием образа. Оттого в Артеме Качалов, несмотря на мощь и правдивость внешнего облика, в конечном итоге не осуществил своего замысла.

Точная внешняя характерность имела для него при создании роли важное значение. Так было и при работе над Николаем I. Качалов очень быстро нашел «императорскую» величественность Николая, его эффектную рисовку. Но ему было важно с такой же резкостью найти «прорывы», отмечающие жандармскую грубость и жестокость Николая. Качалов строил роль на контрасте между внешней величавостью и трусостью, на соединении привычки к неумеренной лести и наглости. Он нашел точный жест, которым Николай срывает эполеты с декабриста Трубецкого. Он долго «примеривал» к себе повелительно-жандармскую интонацию, резкий, бесстыдный рывок жесткой и сильной руки, бросающей эполеты на пол дворцового кабинета.

Это стремление к характерности было знаком постоянной борьбы Качалова с самим собой, упорного нежелания замкнуться в рамки определенного амплуа. Чем более зрелым становился Качалов, тем больше ему нравилось маскировать свои внешние данные, а не демонстрировать их.

{231} Качалов имел право на тот широкий размах творчества, о котором неоднократно подробно писали. Качалов не раз преодолевал себя в новых социальных образах, и в больших характерных ролях, и в ролях для него абсолютно неожиданных, выбор которых вызывал порой недоумение зрителя. Но Качалов защищал их твердо, гораздо более энергично, чем свои прославленные роли. Они были для него внутренне необходимы и существенно важны. К таким ролям можно отнести Епиходова и Репетилова с их подчеркнутой комедийностью, вернее, не комедийностью, а комизмом. Качалов видел в себе и комика, но прямой «комизм» не лежал в природе качаловского творчества и не отвечал существу его более сложного сценического юмора.

*Комедийный* актер Качалов не мог стать *комическим* актером. Здесь Качалов переходил границы своей артистической индивидуальности и своих внутренних и внешних данных.

Качалов мог «трансформироваться» в Вершинина или позднее в Бардина, но весь его облик, внешность, характер голоса не позволяли ему стать Епиходовым и Репетиловым. Если для обрисовки Захара Бардина Качалов нашел в себе уничтожающий и разоблачительный сарказм, то ни Епиходов, ни Репетилов не нуждались в таких сильно действующих средствах и в таком безоговорочно решительном осуждении. И какие бы усилия он ни вкладывал в разработку этих ролей, необходимого единства между ними и Качаловым не возникало. Это был один из редких случаев, когда Качалов, в борьбе с самим собой, прибегал к внешним приемам и навязывал себе чуждую форму. Но если разобрать эти роли технологически (Епиходова он играл в поездке, Репетилова скоро вновь сменил Чацкий, — ни в воспоминаниях, ни в литературных источниках не сохранилось достаточного материала для детальной реконструкции так быстро мелькнувших ролей), вероятно, в них можно обнаружить много блестящих, подлинно качаловских находок.

Как бы ни относились критики и даже зрители к «путешествиям» Качалова в неизведанные и как будто не подвластные его актерской индивидуальности образы — они оставляли значительный след в его творчестве, расширяя и обогащая его. И как знать, создал ли бы он своего блистательного Захара Бардина, этот острейший памфлет, без предварительной работы хотя бы над Репетиловым. Сейчас мы можем признать в этих как бы «неудачных» {232} ролях Качалова не свидетельство его слабости, а доказательство его неукротимой силы художника.

Расширение рамок творчества и «преодоление себя» были у Качалова поразительны по своей последовательности. Он носил в себе какой-то свой «образ Качалова», не совпадающий с привычным представлением о нем, — образ гораздо более широкий, глубокий и взыскательный. Там, где Качалова восторженно принимал зритель, он сам иногда только мирился с собой. Он всегда хотел большего, и у него были свои мечты о ролях; некоторые из них так и остались невоплощенными. Одни он репетировал, о других только задумывался, перед выбором иных останавливался в затруднении.

В Художественном театре довольно часто поднимался вопрос о «Фаусте» Гете. При этом неизбежно возникала мысль о Леонидове и Качалове как единственно возможных исполнителях двух центральных ролей, причем существовало достаточно доводов в пользу того и другого в обеих ролях.

Качалов колебался в выборе. Он еще не видел своего решения Фауста и Мефистофеля. В обоих случаях его отпугивали «качаловские» штампы, согласно которым, по его мнению, ему предлагалась та или другая роль: или качаловский «мыслитель» для Фауста, или качаловский «сарказм» для Мефистофеля. И всегда, после долгих раздумий, споров и взаимных убеждений, Качалов приходил к непоколебимому для себя выводу, что с «Фаустом» ему не по пути. Порою, возвращаясь к мыслям о «Фаусте», он доказывал парадоксальную мысль о несценичности «Фауста» вообще, о статичности и односторонности обоих творчески его не гревших образов.

Такой же односторонней ему казалась роль Ричарда III, когда в двадцатых годах предполагалась постановка этой трагедии, с безошибочным расчетом на Качалова. Он считал, что пьеса «Ричард III» не оправдывает требующихся на нее огромных творческих усилий, и что роль Ричарда, по существу, полностью исчерпывается сценой с леди Анной, идя затем на психологический спад. Эта сцена его действительно волновала, и он многократно играл ее на эстраде. В дальнейшем же развитии роли Качалов опасался чрезмерно подчеркнутого «злодейства», преодолеть которое он считал если не невозможным, то, во всяком случае, трудным и малоинтересным.

Вообще кажется удивительным, что в своих репертуарных предположениях он сравнительно редко останавливался {233} на трагедийных ролях. Может быть, в данном случае он учитывал свойство своего темперамента, очень сильного по направленности, но лишенного открытой непосредственности, без которой Отелло и Лир не могут быть убедительными. Мечты Качалова гораздо чаще направлялись в сторону комедии. В репертуаре МХАТ было несколько таких комедийных ролей, думая о которых Качалов жалел, что не он их играет.

Это были Хлестаков в сценической редакции «Ревизора» 1908 года, Фигаро (Качалов полагал, что Фигаро не должен быть обязательно первой молодости) и, наконец, совершенно неожиданно — Шервинский в «Днях Турбиных». Если относительно последней роли желания Качалова были, видимо, мимолетны и случайны, то Хлестаков и Фигаро относились, конечно, к числу ролей, которым Качалов придал бы острое и новое звучание. Но тем не менее Качалов к ним не обращался даже в эстрадном исполнении, как он это делал применительно к некоторым ролям, не сыгранным им на сцене МХАТ; может быть, он не считал для себя возможным включать в свой концертный репертуар пьесы, идущие на сцене Художественного театра без его участия (на эстраде он читал «монтажи» только тех пьес, в которых сам участвовал).

Были, однако, роли, над которыми Качалов много работал, но которые или не получили окончательного сценического завершения, или остались неизвестными широкому зрителю. Одна из таких ролей, к которой Качалов готовился довольно долго, — Чичиков. Ему очень хотелось сыграть эту роль, казалось, полярно противоположную всему его облику. Круглый, подвижный, небольшого роста Чичиков явно не походил на высокого, стройного, пленительного Качалова. Но уже первый исполнитель Чичикова в «Мертвых душах» — В. О. Топорков — уходил от внешнего облика, продиктованного автором. Режиссура спектакля стремилась к предельному обострению внутренних качеств Чичикова — его авантюризма, прожектерства и хамелеонства. Качалова также интересовало в этой роли быть единым и в то же время разноликим при столкновении с различными людьми.

Станиславский настойчиво подчеркивал, что Чичиков решительно меняется и применяет прямо противоположные приемы при общении с Маниловым или с Плюшкиным, с губернатором или с Селифаном. В этом направлении Качалов мечтал идти до конца. Он пробовал особую походку, особую манеру говорить, но своих поисков самой острой {234} характерности не довел до конца, хотя несколько раз возвращался к Чичикову: или он увидел невозможность полного слияния с образом, или почувствовал некоторую надуманность изобретенной им на первоначальном этапе формы. «Представлять» он не мог. Ему нужно было быть внутренне согретым. И его Чичиков так и не дошел до больших открытых сценических репетиций.

Была у него роль, которую он сыграл только один раз по собственному желанию, экстренно заменив актера во «Врагах» — спектакле, требующем безупречного и слаженного ансамбля. Это случилось после того, как «Враги» выдержали на сцене МХАТ, с участием Качалова в роли Захара Бардина, значительное количество представлений. Спектакль был прекрасно знаком Качалову как первому его участнику, неизменно присутствовавшему на всех важнейших репетициях.

В. А. Орлов — прекрасный исполнитель Якова Бардина — должен был срочно выехать из Москвы. Качалов предложил заменить его без репетиции. В поступке Качалова слилось желание помочь театру в безвыходном положении (у Орлова дублера на роль Якова не было) с таким же несомненным желанием попробовать себя в этой трудной роли, по всем признакам более «качаловской», чем сатирический образ Захара. Качалов сыграл Якова блестяще, а в сцене прощания с Татьяной достиг потрясающей трагической глубины. Бледное, истомленное, нервное интеллигентное лицо, беспокойство тоскующих глаз, мерная, как будто замедленная походка остро волновали зрителя. Качалов нигде грубо не подчеркивал овладевшей Яковом решимости. Ни одной строчки, поданной жирным шрифтом, не существовало в его игре. Но печать близкой смерти, самоубийства, внушенного безверием, лежала на нем. Качалов здесь натолкнулся на элементы, чрезвычайно близкие его дореволюционному репертуару. Он воскресил их со всем ему доступным мастерством. Однако он не почувствовал в этой роли того нового, чего он так жадно требовал от самого себя, и потом уже не возвращался к роли потерянного интеллигента Якова, предпочитая злой и сатирический образ Захара Бардина.

Гораздо больший интерес представляли для Качалова два образа, доведенные до генеральных репетиций, но не донесенные до зрителя, всегда помогавшего Качалову в окончательной и точной отделке роли. Оба образа имели важнейшее принципиальное значение и для Художественного театра; с каждым из этих спектаклей МХАТ связывал {235} большие надежды, ставя себе ответственные творческие и общественные задачи. Речь идет о трагедии Пушкина «Борис Годунов» и о трагедии Эсхила «Прометей».

Над «Прометеем» театр начал работать в 1925 году. Этот спектакль должен был реабилитировать театр после недавней неудачи с «Каином». Выбор трагедии был точно согласован с Качаловым. Он предпочел «Прометея» «Ричарду», «Фаусту» и «Дон Кихоту», об инсценировке которого для Качалова неоднократно возникала мысль в беседах с ним.

Причины выбора лежали не в эгоистических соображениях Качалова. Роли Ричарда, Фауста и Дон Кихота были, конечно, намного выигрышнее и интереснее, чем роль Прометея, сводившаяся к многочисленным и сложным монологам философски-обобщающего характера. Для Качалова Прометей должен был стать его первой новой ролью после Октябрьской революции. Оттого к ее выбору он отнесся с ревнивой требовательностью. Она должна была дать ответ на отношение Качалова к революции. Выход в роли Репетилова, как бы преувеличенно высоко ни расценивал его иногда в беседах сам Качалов, не шел в счет. И, конечно, сам Качалов, страдая от своей неудачи в характерно-комической роли, не придавал Репетилову серьезного общественного значения. А именно в роли общественно-значительной и нуждался Качалов. Он ее внутренне требовал.

В спектакле «Прометей» слились все противоречия, переживавшиеся в этот период театром и Качаловым. Сам выбор пьесы нес на себе печать увлечения формулой «созвучия революции», которая в свое время продиктовала и выбор «Каина». Образ Прометея — символ освобожденного человечества — увлекал театр и исполнителя. Театр пытался реставрировать все три части трагедии Эсхила, полагая, что в данное время он не имел права ограничиться темой прикованного Прометея вне темы освобожденного Прометея, принесшего огонь и свет человечеству.

В Прометее театр и Качалов персонифицировали тему победившей революции, но ни театр, ни Качалов не учли всей чуждости античной мифологии сознанию зрителя, только недавно пережившего гражданскую войну, начавшего строительство новой жизни своей Родины и ждавшего от театра ответа на сегодняшние насущные задачи. Прометей в этих условиях из поэтического символа превращался в недоступную и сухую аллегорию. Театр работал над «Прометеем» долго и мучительно. Так же упорно работал над центральной ролью Качалов. Но неверная предпосылка повлекла за собой и неверное следствие.

{236} Постановку поручили молодому режиссеру В. С. Смышляеву, решившему спектакль в аллегорической манере. Загроможденная станками сцена, толпы актрис, изображавших нимф, и актеров, изображавших уродливых гигантов с наклеенными бутафорскими мускулами, мерная ритмизация движений и мертвенное скандирование стиха привели на генеральной репетиции Станиславского и все руководство театра в смятение и ужас. Попытка «обновления» МХАТ через античную трагедию, с помощью приглашенного режиссера оказалась явно порочной. Станиславский немедленно снял спектакль. Но огромный труд, затраченный коллективом, не прошел бесследно. Театр вновь, и на этот раз навсегда, осознал продиктованный уже «Каином» вывод о невозможности отвлеченного подхода в искусстве к проблеме революции.

Вот в этой обстановке и бился Качалов над ролью Прометея, казавшейся ему такой важной в определении его дальнейшего пути. Он был осужден на неподвижность в течение всего спектакля. Помещенный на верху высокого станка, «прикованный к скале», он обладал лишь одним средством сценического выражения — словом. Слово для Качалова всегда обозначало действие, но монологи Прометея — вариации на одну и ту же тему. А Качалов стремился к очеловечению Прометея, титана, похитившего у богов огонь и подарившего его людям.

Качалов оказался в большом затруднении. Он верил в образ Прометея, увлекался им и в то же время не нащупывал волнующей правды его внутренних человеческих переживаний. Абстрактность образа, естественно, заставляла переносить центр тяжести на монологи. Качалов наполнил Прометея гордым пафосом. Он схватил страстную Прометееву жажду «огня» во имя счастья людей. Он подчеркивал в образе Прометея его неиссякающее бунтарство. И в то же время внутренне он остался неудовлетворенным результатом своей напряженной работы.

После снятия спектакля Качалов несколько раз задумывался над «Прометеем» в качестве материала для эстрадного чтения. Но и на эстраде сокращенные монологи Прометея не были воплощением его замысла. Качалов как будто остановился перед «Прометеем» в раздумье, не решив для себя окончательно вопроса о правомерности «Прометея» на советской сцене. Его продолжали тревожить причины неудачи спектакля. Вне зависимости от того, заключались ли они фактически только в режиссуре или лежали в природе самого произведения, для Качалова навсегда {237} остались близки и дороги философская насыщенность и величавость классического образа.

Прямым ответом на запросы революции для Качалова оказался не Прометей, а два других его создания, последовавшие очень быстро одно за другим: сатирический образ Николая I и героический образ вождя партизан — Вершинина. Народ восхищенно принял беспощадный приговор над прошлым в образе Николая и патриотическое утверждение силы революции в образе Вершинина.

Много лет спустя Качалов приступил к новой роли — Борису Годунову. Судьба этого спектакля на сцене МХАТ сложилась неудачно отнюдь не по вине актеров. После долгого перерыва (пушкинские «маленькие трагедии» были поставлены в 1915 году) театр вновь обратился к Пушкину, что явилось для МХАТ серьезным испытанием. Театр окружил работу исключительным вниманием и любовью. Все необходимые исторические источники, анализ пушкинского стиля, работа по стиху были использованы при сценическом решении пушкинской трагедии. Качалов увлеченно поддерживал все эти начинания.

Неудача пришла со стороны постановщика и художника. Они находились в полном разрыве с актерским искусством МХАТ. Постановщик спектакля был приглашен из другого театра, и его требования были чужды и непонятны актерам МХАТ, которым в работе над ролями помогал второй, «мхатовский» режиссер — Н. Н. Литовцева. В результате — непримиримое противоречие между полуусловными декорациями и выдающейся в огромном большинстве ролей игрой актеров, почувствовавших Пушкина и талантливо вскрывавших его образы, было присуще этому спектаклю. Поскольку допускали приемы режиссуры, актеры наполняли его большой страстностью, и политическая борьба далекой эпохи возникала в отдельных образах с непререкаемой убедительностью. Но там, где побеждало актерское мастерство МХАТ, не могли победить участники народных сцен, неизбежно зависевшие от руки режиссера, который не сумел организовать массовые сцены и, более того, не понимал роли народа в трагедии Пушкина. Актеры, лишенные твердой опоры, оставались лишь блестящими толкователями отдельных образов, не решая проблемы пушкинской трагедии в целом.

Рядом с Леонидовым — Пименом, в котором еще подспудно бушевало его боевое и придворное прошлое, с патриархом — Грибовым, с беззастенчивыми политическими авантюристами Самозванцем — Белокуровым и Мариной — {238} Андровской, хитрейшим представителем и защитником феодальных интересов Шуйским — Тархановым, беглым монахом Варлаамом — Москвиным возвышалась сложная фигура Бориса Годунова — Качалова.

Он играл Бориса очень просто. В его игре не проскальзывало ничего нарочитого и подчеркнуто трагедийного. Он вживался в далекую эпоху и ее атмосферу, начиная от политических идей, воодушевлявших Бориса, до точного знания его привычек и ежедневного быта.

Как-то Немирович-Данченко сказал, что к трагедии Художественному театру нужно идти через Чехова. Важно правильно понять это определение. Речь идет не о механическом и формальном перенесении приемов исполнения чеховских пьес в пушкинские трагедии, а о том, что сама природа *трагического* у Пушкина требует глубочайшего вживания в образ, полного синтеза психологически насыщенного «подтекста» с поэтической формой. Немирович-Данченко полагал, что только в том случае, если актеры, отдаваясь «жизни человеческого духа», крепко схватят и жизненную конкретность и поэтическую ясность Пушкина, — станет неотразимо убедительной пушкинская трагедия с ее сложными, редко удававшимися актерам образами.

Эти взгляды Немировича-Данченко торжествовали в исполнителях «Бориса Годунова» и более всего в Качалове, который вне зависимости от его личных желаний и расчетов неизбежно шел на сравнение с Шаляпиным. Но если Шаляпин имел дело с музыкой Мусоргского, во многом диктовавшей актерскую интерпретацию, то Качалов опирался исключительно на текст Пушкина. Если ритм исполнения Шаляпина определялся ритмом музыки Мусоргского, то Качалов раскрывал музыку пушкинского стиха.

Для замысла Качалова решение народных сцен имело более существенное значение, чем для кого-либо из остальных участников спектакля. Тема народа доминировала в его исполнении: сущностью качаловского исполнения была трагедия властителя, оторванного от народа. Отсюда роковая тоска, снедающая Бориса.

Два момента служили у Качалова ключом к общему пониманию роли. Перед монологом «Достиг я высшей власти» Качалов входил в палату, обессиленный бессонницей и непрекращающейся тревогой. Он останавливался и, припав головой к притолоке, произносил знаменитый монолог. Монолог звучал острой болью, недоумением, сознанием напрасно совершенного преступления. Качалов — Борис {239} жил в непрестанном, тягостном, внутренне раздиравшем его раздумье. Сцену смерти Качалов вел в очень напряженном ритме. Борис торопился передать сыну политическое и жизненное завещание. Он чувствовал быстро надвигающуюся смерть. Ему как будто недоставало времени, чтобы успеть внушить сыну итоги своей жизни и заповедь властителя. Но, хватаясь за надежду жить в наследнике, он до конца не верил в свою мечту. Качалов достиг здесь трагических высот. Он и потрясал и вызывал острую жалость поздним сознанием своих ошибок.

Качалов доносил стих Пушкина во всей его строгости и чистоте, ясности ритма и мысли. Это было, может быть, самое совершенное решение драматургии Пушкина на советской сцене.

Качалов беспредельно расширял рамки своего творчества. Эстрада, которой он отдавал в последние годы все больше и больше внимания, предоставила ему широкие возможности. Она стала для него театром, его театром. Сюда он выносил новые, рожденные им сценические образы. Это были как бы предельно насыщенные сгустки ролей, которые мог бы сыграть Качалов.

Трудно переоценить богатство образов, показанных Качаловым на эстраде. Его мастерство достигло такого совершенства, что он уже не нуждался ни в гриме, ни в костюме, ни в сложных и изысканных мизансценах. Только легким изменением выражения лица, переменой тембра голоса, намеком на жест Качалов добивался полной достоверности образа. Ему очень полюбилось читать отрывки из пьес. Чацкий — Качалов стал теперь одновременно и Фамусовым и Скалозубом, Барон — Сатиным и Бубновым, Гамлет — Полонием, Розенкранцем, Гильденстерном. И каждым из образов Качалов владел не только с изумительным техническим совершенством, но и с полной внутренней свободой. Переход от одного образа к другому давался ему легко. Очень часто вспоминали по этому поводу его «кошмар» из «Братьев Карамазовых», где он по своей инициативе, первоначально испугавшей режиссуру, играл и за Ивана и за «черта». Но такую аналогию можно принять ограничительно. В «черте» Иван в значительной мере оставался Иваном. «Черт» был вторым «я» Ивана. Иван внутренне окрашивал собой «черта».

В качаловских монтажах каждый образ выступал равноправным. Качалов не окрашивал «гамлетовским» отношением Полония или «баронским» — Сатина. Он равно становился каждым из них. Так в восприятии Качалова {240} «эстрада» разрушалась и заменялась своеобразным неожиданным театральным спектаклем, доступным лишь актеру исключительной внутренней глубины и технической виртуозности. Качалов не только играл и творил новые образы, но в какой-то мере делал зрителя соучастником своего творчества, позволяя присутствовать при самом творческом процессе. Отбросив все вспомогательные средства и театральные украшения, Качалов действовал только властью своего актерского искусства, богатством своей индивидуальности. Он решился на смелый шаг, который мог привести менее чуткого актера к формализму, дешевому кривлянию, натуралистическому передразниванию. Качалова он привел к глубочайшему психологическому анализу, к гармоническому совершенству исполнения. Качалов победил.

### 8

Отношение Качалова к авторскому тексту было чрезвычайно сложно. Как-то Л. М. Леонов назвал актеров МХАТ «следователями» — до такой степени они стремились узнать все возможное об играемых образах и выудить у автора все имеющиеся и не имеющиеся у него данные о каждом действующем лице. Актеры предпочитали, чтобы автор скорее, тут же, немедленно что-нибудь выдумал, чем оставил их в неведении, не удовлетворив их чрезвычайного и совершенно, с их точки зрения, закономерного любопытства.

Качалов принадлежал к самым придирчивым актерам МХАТ, но его придирчивость выходила далеко за пределы только подробного знания образа. Работа над текстом имела для Качалова большое значение. Он подробно проверял его понятность и доходчивость, психологическую верность, театральную остроту. Сколько раз он говорил о какой-либо не понравившейся ему пьесе, несмотря на все убеждения окружающих: «думаю — не дойдет», указывая на сценическую невыразительность или внутреннюю фальшь. Он скрупулезно, с разных сторон, выверял линию роли и очень часто высказывал недоверие автору. Ему нужно было убедиться разумом в правомерности образа, прежде чем в него окончательно и до конца творчески поверить.

К психологическому анализу у него присоединялись требования идейные, чисто литературные и чисто театральные.

{241} «Что я *должен* сказать этим образом» — был основной вопрос, направляемый Качаловым к автору. «Что я *могу* сказать этим образом» — был основной вопрос, направляемый Качаловым к самому себе. И в случае расхождения между «я могу» и «я должен» Качалов, даже встречая произведение законченное, отказывался от роли или вступал с автором в некоторую борьбу, видя в пьесе неосуществленные возможности. Качалов считал, что автор обязан не только доводить до логического конца заложенную в пьесе идею, но быть при этом предельно понятным современному зрителю.

Качалов не переносил на сцене ничего туманного, путаного, нарочито и фальшиво усложненного и очень опасался недомолвок, затрудняющих зрительское восприятие. Его пугал не только данный неясный кусок, но и роковое его влияние на дальнейшее развитие действия, от которого зритель успевал отвлечься и к которому он, пропустив важные детали, возвращался с заметным усилием.

Следование арифметической точности при переводах, послушное и обязательное соответствие количества строк и слогов подлиннику вызывало у него недоумение. Качалов полагал, что переводчик, а вместе с ним и актеры должны учитывать особенности русского языка и раскрывать авторский образ стилистически родственными приемами, притом широко понятными зрителю или слушателю.

Однажды, готовясь к «Ричарду», он, сидя за домашним столом, читал монолог Ричарда и сцену с Анной. Остановившись и добродушно, смущенно улыбаясь, он сказал: «Это было Шекспира, а вот — мое». Он развил намеченное Шекспиром сравнение в большую метафору, нужную зрителю и актеру. При работе над «Прометеем» переводчик неоднократно встречался с требованием Качалова расшифровать сложный образ, чуждый современному зрителю. Когда переводчик не находил адекватного и устраивающего Качалова перевода сложного куска, он предлагал свое решение. И думаю, что в текст «Прометея» вошло немало предложений Качалова, продиктованных страстным желанием сделать мысль автора окончательно ясной.

Очень примечательна его долголетняя работа над Иваром Карено («У врат царства»), которого он играл глубоко, нежно и мудро. В годы реакции Качалов мало интересовался непосредственным смыслом философской проповеди Карено. Его удовлетворяли неприятие героем принципов {242} буржуазной морали и вызов, который Карено бросал консервативным профессорам Хиллингам и молодым ренегатам, подобным Иервену. «Бунтарство» заслоняло «ницшеанство» Карено, которому Качалов не придавал особого значения.

В годы революции Качалов столкнулся с необходимостью радикальной переоценки самой идеологии Карено. В Качалове жил образ бунтаря Карено, никак не сливавшийся с его идеологической проповедью, как она изложена у Гамсуна. Качалов освободил «бунтаря» от чуждого ему «ницшеанства». Более того, Качалов увидел конфликт Карено с буржуазным большинством не на почве «ницшеанства», а на основе неизбежной классовой борьбы. Он вел своего Карено по путям революционера, если еще не охватившего целиком грандиозного смысла революции, то уже стоящего на подступах к ее истинному познанию. И Качалов, ради проведения в жизнь своего замысла, переработал текст монологов и реплик Карено в тех местах, где особенно явно сквозило «ницшеанство», не гармонировавшее в его восприятии со всем обликом Карено. В Карено Качалова, при всей его идейной непримиримости, всегда было много любви, доверия к людям. Качалов подчеркивал в Карено принципиальную чистоту, неподкупность, отсутствие какого-либо самообожествления и холодного эгоизма. Особое значение для него получил переделанный им, или, вернее, заново написанный, монолог последнего акта. В нем Качалов резко говорил о будущих классовых боях, которые уничтожат буржуазную ложь и гниль. «Бунтарская» непримиримость Карено получила обоснование, единственно возможное для качаловского толкования образа.

Работа Качалова с автором или над его текстом имела серьезные и важные причины. Она исходила отнюдь не из соображений выигрышности роли, а из желания Качалова укрупнить образ, сделать его более значительным, сильным, вскрыть его идейный замысел. В основе поправок, вносимых Качаловым в текст и перевод, или пожеланий, высказываемых автору, никогда не лежал узкопрофессиональный актерский расчет. Речь всегда шла о внутреннем решении образа. Текст Толстого, Горького, Чехова оставался для него неприкосновенным. Порою он лишь повторял отдельные слова и выражения, резко и отчетливо подчеркивая авторский смысл, порою вычеркивал места, замедлявшие, по его мнению, действие. Так бывало в отдельных кусках «Воскресения».

{243} Качалов непременно определял свое отношение к образу. Гармонически прекрасный актер, он пристрастно относился к действительности и не прятал своей точки зрения за ложным объективизмом. Если, по старой терминологии, бывали актеры-«прокуроры» и актеры-«защитники», то уж, во всяком случае, актером-«свидетелем» Качалов никогда не был и быть не мог. Он обладал тончайшими приемами для «обвинения» или «защиты» образа. Эти приемы всегда возникали из самого зерна образа и никогда не находились на его периферии. Качалов не обращал внимания на второстепенные качества образа, хотя бы и очень занимательные и острые. Он докапывался до самого существа, раскрывая идею образа в выразительной форме, с рядом самых тонких и метких деталей, придававших ему окончательную жизненность и достоверность. Он не останавливался в работе, пока не находил точные и новые для самого себя черты, характеризующие данный образ.

Не потому ли одной из самых несомненных вершин его творчества было «Воскресение», «лицо от автора», которое многим казалось и не «ролью» и не «образом». А между тем именно в «лице от автора» выявилась творческая индивидуальность Качалова со всеми ее особенностями. В этой роли обрисовалась вся полнота и многогранность его личности: сила его гнева, отточенность его сарказма, мягкое лукавство его юмора, глубина его любви, пламенность его мысли. Он жил в этом образе свободно и вдохновенно, не чувствуя над собой стеснительных ограничений, смело ломая привычную театральную форму, наполненный трепетным чувством современности.

Да, Качалов был в этом спектакле современным художником, защитником и обвинителем одновременно, и ни в какой степени не был свидетелем. Он был защитником Катюши и всех обездоленных несправедливым и гнетущим собственническим строем. Он был обвинителем Нехлюдова, всей лжи капиталистического общества. Он был настоящим актером-трибуном — не в том формальном смысле, который придавался этому понятию защитниками «трамовского» движения. Качалов был охвачен всей сложной проблематикой современности и всеми запросами нашего народа, а не узкой и ограниченной профессиональной актерской задачей.

Эта полнота жизни была неотъемлемым свойством Качалова. Перекидываясь через рампу, она заражала зрителей.

{244} В конце концов, метод Качалова сводился к тому, что актер должен «все понять, все изведать, все охватить», но, охватив и поняв, — судить, обвинять и оправдывать.

Оттого-то Качалов и являет собой замечательный образ актера, целиком отдающегося своей профессии и в то же время посвящающего ее самым высоким и значительным общественным, политическим и культурным целям.

Качалов любил подчеркивать, что он только актер — и ничего больше. Он был прав. Он был только актером, но в его сознании это понятие значило очень много, гораздо больше, чем для иных его товарищей по профессии. Чем глубже он внутренне раскрывал образ, тем он больше становился «трибуном». Он полагал, что «защищать» и «обвинять» можно лишь расширяя образ, а не сужая его. Детали были для него важны и ясны, если они вырастали из широкого охвата всей жизни образа. Этим он, по существу, отличался от Москвина и Леонидова, которые часто, при всей правдивости игры, гиперболизировали отдельные черты. Качалову такая гиперболизация была чужда. Он считал, что без всякой гиперболизации черта характера, подлежащая выделению, будет очевидна и резка на контрастирующем фоне.

И примеров контрастного построения роли у Качалова можно насчитать много.

Его Николай I — этот до конца памфлетный образ — отмечен разнообразием красок: и мнимой ласковостью, и императорским величием, и «дружеским» участием. Тем убедительнее становится его коварство. Глумов обаятелен, красив, вкрадчив, ласков, — тем острее звучат его ирония, сарказм, карьеризм. Тузенбах некрасив, скромен, — тем резче и сильнее звучит его вера в будущее и тем трогательнее его уход на дуэль, которая, как он предчувствует, кончится для него гибелью. Значит ли это, что Качалов не брал «зерна» образа? Напротив, он схватывал его очень крепко. По его исполнению всегда можно было судить о целостности «зерна» и «сквозного действия».

Как бы ни были разнообразны и контрастны приемы, Качалов подчинял их единому, общему самочувствию, единому, целеустремленному потоку действия. Он знал мельчайшие оттенки человеческих чувств, не допуская их точного повторения в разных ролях, а, напротив, испытывая неиссякающее актерское наслаждение в их разнообразии и новизне. Как музыкант всякий раз находит новое и пленительное сочетание звуков, основанное на простой гамме, так и Качалов находил, следуя определению {245} Станиславского, неповторимую «гамму человеческих чувств». Как музыкант, целиком отдающийся их воспроизведению, становится вдохновенным виртуозом — вдохновенным виртуозом был и Качалов.

Вспомним застенчивую, скромную, восхищенную любовь Тузенбаха, мужественную, властную — Дон Гуана, размашистую, легкую — Пера Баста, горячую, безудержную — Чацкого. Вспомним тяжелые, но уверенные искания истины у вождя партизан Вершинина и отчаянное неверие Ивана Карамазова, бескомпромиссный пафос Бранда и скептицизм умудренного опытом Юлия Цезаря. Невозможно перечислить все оттенки жизни, которые не только знал Качалов, но которые он ясно и точно воспроизводил на сцене.

В этих переливах чувств, в изгибах мысли, в неповторимой личной характерности заключалась для Качалова особая прелесть. Все это вырастало из глубины и полноты его мировосприятия, из самого существа его творческой личности.

Возвращаясь к вопросу об обаянии Качалова, нельзя не заметить тесную связь между личностью Качалова и жизненными, острыми или теплыми деталями его сценических характеристик. И все эти живые образы теснились в его воображении и вылились в великолепную галерею сценических портретов, освещенных его, качаловским, мировоззрением.

Вспоминая путь Качалова и стараясь определить существо его творчества, нетрудно увидеть, что оно заключается в утверждении героического начала в человеке. И потому удивительно ли, что Качалов, которому легко и удобно было играть милых и чистых людей, который входил в такие образы без каких-либо затруднений, неизбежно вырывался из их круга и шел гораздо более трудным путем, приводившим его к вершинам вдохновения. Отдыхая на «легких» для себя образах, заражая зрителя их несравненной теплотой, юмором и жизненной достоверностью, Качалов почти в каждом сезоне выступал в ролях другого плана. Достаточно перечислить создания одного и того же сезона: Чацкий и Бранд (1906/07 г.), Анатэма и Глумов (1909/10 г.), Иван Карамазов и Пер Баст (1910/11 г.), Каренин, Гамлет и Горский (1911/12 г.). Как будто Качалов, отдохнув немного на «легких» образах, во что бы то ни стало двигался к образам, которые должны были решить самые существенные жизненные вопросы, — к образам, выдвигавшим перед ним все более крупные творческие, {246} общественные задачи. И тогда, вслед за «легким», «лирическим» восприятием жизни, вставали образы бунтующей мысли и твердой воли.

Они-то и выражали сильнее всего волю Качалова к жизни и труду. Зритель верил в Качалова и верил Качалову. Широко и вольно зазвучало его творчество. Окрашенное глубоким оптимизмом, полное философских размышлений, оно отвечало живейшим запросам современности и было направлено в будущее.

Качалов любил читать разговор Маяковского с солнцем:

«Светить всегда,  
светить везде,  
до дней последних донца,  
светить —  
и никаких гвоздей!  
Вот лозунг мой —  
и солнца!»

Эти слова он читал по праву. Это был его, *качаловский*, лозунг. Он действительно светил светом своего солнечного таланта до последних минут своей напоенной трудом и вдохновением жизни.

1949

# **{****247}** Леонидов[[11]](#endnote-12)

Приход Леонидова в театр обошелся для него без жизненных тревог и семейных неурядиц. Власть театра была сильна не только над ним, но и над его отцом, который поддержал сына в решении идти на сцену, подсказанном известным провинциальным актером Ивановым-Новиковым. В провинции, в Одессе, Леонидов получил первые театральные впечатления, надолго сохранившиеся в его памяти. Из них самым сильным оказались гастроли Иванова-Козельского — трагика больших страстей, нестройной техники и полного захвата зрителя. Театр больших актеров и сильных, открытых чувств глубоко волновал Леонидова. Раскрытие личности актера на сцене казалось ему, вероятно, самым привлекательным в театре. Пораженный, он смотрел на раскрывшийся перед ним новый мир, так непохожий на окружающую действительность. На сцене он видел людей несравненно более крупных, чем те, которых он встречал в реальной жизни, страсти — более напряженные и мощные; ему, порывистому и неуравновешенному, хотелось романтикой театра заменить однообразие своих юношеских будней. Ему нравилось, что театр потрясает зрителей, что трагические спектакли заставляют их замирать перед неотразимой силой Шекспира и Шиллера и с горящим взором следить за необычайными событиями в захватывающих мелодрамах. Сцена возвышала его над окружающим: благодаря ей он получал такое богатство переживаний, которого не давала ему повседневная жизнь. Это отношение к театру Леонидов сохранил навсегда. Для него театр навсегда остался высшим проявлением духовно богатой индивидуальности. Никогда не замыкаясь в узкий профессионализм, он был привязан к театру мучительной и страстной любовью. Как бы глубоко ни погружался он в изучение Пушкина, как бы ни интересовался литературой, с какой бы тщательностью ни занимался нумизматикой — все эти увлечения оставались вторичными по сравнению с отношением Леонидова к театру.

{248} Театр принес ему много самых высоких радостей, и он же был причиной мучительных раздумий, горечи и страданий. Как далек был Леонидов от тех актеров, для которых пребывание на сцене было легким, ясным и безоблачным, а сам театр — только блестящим праздником. Леонидов был полон безостановочных поисков; сурово требовательный к себе, он порой оставался неудовлетворенным, так как его взыскательность не давала ему возможности мириться с компромиссами в искусстве. Он никогда не соглашался с мирным театральным благополучием, и процесс творчества связывался для него всегда с решением больших задач. Может быть, именно поэтому он не мог удовольствоваться театральными успехами первых лет удачно начатой профессиональной карьеры.

Еще до поступления на провинциальную сцену Леонидов нередко участвовал в любительских спектаклях. Собственно театральной школы он не знал, ибо годичное пребывание в Филармонии не может идти в счет. Но еще на экзаменационном спектакле, учеником первого курса, подыгрывая третьекурсникам, он обратил на себя внимание Ольги Осиповны Садовской: настолько несомненен был его талант. Неудовлетворенный постановкой дел в Филармонии, он стремительно бежал в провинцию, в кипучую производственную работу. Любительские спектакли и первые актерские годы заменили ему систематическое театральное воспитание. Сцену он усвоил на практике и актерскую технику приобрел на ролях. Он много выступал, ухватившись за представившуюся ему возможность утолить свой сценический голод. Он безостановочно шел от роли к роли, вбирая в себя различные человеческие судьбы и воплощая различные человеческие характеры. Не имея еще точного амплуа, он играл разнородные образы — Хлестакова, Треплева, Жадова, Чацкого, и тут же промелькнули как первый намек на будущего Леонидова Раскольников и Мышкин. Казалось, что желания и мечты Леонидова исполнились: он был в кругу того театра, который так восхищал его в ранней юности.

Но первые семь лет его актерской карьеры (в провинции у Соловцова и в Москве у Корша, 1896 – 1903) были только преддверием к главному этапу работы Леонидова в Московском Художественном театре.

Могло показаться неожиданным, что актер с такой оригинальной и ярко выраженной индивидуальностью принял приглашение Художественного театра — театра, впервые провозгласившего приоритет творческого коллектива над {249} отдельной личностью. Работая на периферии и вступая в Художественный театр, Леонидов, может быть, еще не угадывал точно своей будущности трагического актера, тем более что его подлинная артистическая природа выявилась далеко не сразу, и среди основных ролей своего репертуара он первоначально числил много ролей совсем иного порядка. Леонидов нуждался в некоторых, и отнюдь не малых, усилиях над собой, чтобы подчиниться строгим правилам Художественного театра. Большинство современных ему актеров-трагиков не уживались в постоянных театрах, предпочитали одиночками-гастролерами бродить по России, исполняя то в одном, то в другом городе любимые роли в поисках выхода только своему индивидуальному творчеству. В Художественном театре Леонидов добровольно принял самоограничение. Большинство его мечтаний осталось неосуществленным. Образы, которые он создавал, определялись не его личной волей, а репертуаром театра в целом. В этом заключалось одно из коренных отличий его творческого пути от судьбы Орленева и Дальского. Растрачивая свой талант в скитальчестве, привыкая к пониженным художественным требованиям, они неуклонно и последовательно опустошали себя. Леонидов же стал актером большого масштаба, но немногих ролей.

В его судьбе отражалась эпоха. История самовластного актера-гастролера близилась к финалу: предреволюционная литература и искусство требовали иной культуры по сравнению с театральной культурой XIX века, и даже близкое Леонидову ощущение тревоги и неустойчивости выливалось в новые сценические формы. Вступление таких актеров, как Леонидов и Качалов в Художественный театр, с точки зрения сценической эволюции означало смерть актера-одиночки.

Леонидов порвал с провинциальным театром, потому что чувствовал начало новой театральной эпохи — не случайно он и в провинции играл в лучшем по ансамблю и репертуару театре Соловцова, а в Москве — у Корша, во времена его второго и последнего расцвета. Леонидов все более испытывал влияние искусства демократической художественной интеллигенции — через драматургию (он играл в театре Соловцова Треплева в чеховской «Чайке», а у Корша участвовал в первом представлении «Детей Ванюшина» Найденова и в пьесах современного западного репертуара), через близость МХТ, через споры актеров, зрителей и журналистов. В обстановке даже лучших частных {250} театров он все больше ощущал неудовлетворенность результатами своей поневоле спешной работы.

Быстрый и громкий успех Художественного театра был для него показателен. Его натуре всегда было свойственно стремление к новому и неизведанному, он всегда был необычайно чуток к «ритму жизни», и он безотчетно почувствовал его в Художественном театре; он затосковал у Корша, несмотря на успех и великолепные актерские перспективы, которые там перед ним открывались, и решил вступить в труппу МХТ.

Но Леонидов не потерял в этом новом для него театре, театре ансамбля и коллектива, своих индивидуальных особенностей. Именно ярко выраженная индивидуальность составляла обаяние и силу каждого из его новых товарищей-актеров и основоположников МХТ. Среди «стариков» Художественного театра он — по времени прихода — самый молодой из них (он вступил в театр в 1903 году, после Качалова) — занял особое и значительнейшее место. Художественный театр говорил через актеров, был коллективом, вмещавшим в себя крупнейшие индивидуальности. Как бы ни было поразительно режиссерское искусство Станиславского и Немировича-Данченко, они не могли бы создать МХТ без наличия актеров, каждый из которых нес в театр свою тему. Леонидов внес в МХТ черты, которые в остальных его актерах так выпукло и ярко не проявлялись. Возможность работы Леонидова в Художественном театре и объяснялась все возрастающим осознанием коллектива как соединения крупных индивидуальностей, выражающих единую театральную идею. Войти в Художественный театр значило не терять себя, а принять основы его театральной культуры. Так случилось и с Леонидовым.

Трагические роли Леонидова — Дмитрий Карамазов, Пер Гюнт, Пугачев — окружены многими другими образами, которые как бы подготовили и объяснили трагедийное существо его таланта. Разнообразие своего амплуа Леонидов первоначально перенес и в Художественный театр Трагическая и героическая нота тем не менее прозвучала уже в его первых выступлениях. Не случайно одной из его первых ролей был Кассий в трагедии «Юлий Цезарь» — непримиримый республиканец с обнаженной и суровой волей справедливого мстителя. Даже такие образы, как Васька Пепел в «На дне» Горького или Лопахин в чеховском «Вишневом саде», в исполнении Леонидова были отмечены ощущением неустойчивости и непрочности жизни. У них {251} тонкий и тревожный слух, порою даже патологически острый.

Никто из последующих исполнителей Васьки Пепла не поднимался до той широты и захвата, которых достиг в этом образе Леонидов. Жажда новой жизни, смелого и окончательного разрыва с окружающим, осознание нерастраченной силы владели этим буйным и внутренне чистым человеком.

Та же тема возникла и в Лопахине: острая тоска, предчувствие новых сдвигов, выстраданное прощание с прошлым жили в купце, покупающем вишневый сад.

Но Леонидов предстал перед зрителем Художественного театра и как исполнитель характерных ролей. Характерность как будто противоречила его внешним данным и душевному складу. У него был великолепный голос необыкновенной мощи и диапазона, охватывавший как самые низкие ноты, так и высокие, почти теноровые. У него было лицо мыслителя с глазами, полными ума, блеска и иронии. Была какая-то естественная, не наигранная величественность во всей его внушительной фигуре. Он как бы приспосабливал категорию характерных ролей к своим внешним и внутренним данным. Их объединяло придаваемое Леонидовым этим ролям смелое и резкое освещение. Он наглядно опровергал предвзятое представление о Художественном театре как о неизменном адвокате всех изображаемых людей. В характерных образах Леонидов был актером без снисхождения. Он был жесток и отказывался защищать своих «героев». Они вызывали в нем философскую иронию. Познакомившись с Городулиным («На всякого мудреца довольно простоты») или Тропачевым («Нахлебник»), Леонидов относился к ним уничтожающе издевательски. Он не боялся сатирически подчеркнуть их отрицательные черты, делая их в глазах зрителя одновременно смешными и отвратительными, они могли казаться даже преувеличенными масками. Не встречая в них больших страстей и воли к жизни, он не скрывал своего презрения. Круг их ограниченных интересов и их мещанство он возводил в обобщение. Он демонстрировал их зрителям как бы сквозь увеличительное стекло.

Только так актерское мастерство Леонидова могло соприкоснуться с образами, ему чуждыми и противоположными по существу. С высоты своего глубоко гуманистического миросозерцания он резко и точно определял их отрицательную значимость. Наиболее тонко свое ироническое отношение к образу Леонидов проявил в «Трех сестрах», {252} где он довел замкнутость, тупость и позирующее отрицание Соленого до чрезвычайной значительности. Его Соленый не находил места в жизни, его влекло к ожесточению, тоске, отчаянию, за бретерством Соленого и его мелким мещанским байронизмом Леонидов заставлял видеть вырождающийся анархический бунт, армейские офицерские казармы, безнадежность унифицированных взглядов и неумных парадоксов.

Еще более жестоко он изображал Блуменшена («У жизни в лапах») и Карстена Иервена («У врат царства»). В обеих гамсуновских пьесах Леонидову вновь достались отрицательные роли: альфонса и авантюриста — в одной, ренегата и предателя — в другой. Леонидов презирал их отношение к жизни, основанное на личном материальном благополучии. С явным негодованием он показывал за изысканной, вполне респектабельной или даже интеллигентной оболочкой жадную, мелкую и трусливую душонку. И чем изящнее и благообразнее были эти люди, тем отвратительнее было их существо; впрочем, Леонидов иронически опорочивал Блуменшена даже тем, что в его изящество вносил преувеличенную, переходящую в пошлость заботу о костюме, подчеркивая его дурной вкус, так гармонирующий с психикой альфонса и спекулянта.

В большинстве своих характерных ролей Леонидов пользовался ярким гримом, резкими движениями, необычностью облика, доходящей почти до гиперболы. Даже костюмы, в которые были одеты его герои, были так же подчеркнуты и кричащи, как и их внутреннее существо, как их жесты и интонации. Навсегда запомнились пестрый жилет, вздернутые брови, подпрыгивающая нога крепостника Тропачева, отрывистый и резкий смех «либерального» дельца Городулина, торжественная напыщенность и монументальная выправка Скалозуба, нечистый мундир, глухой пропитой голос, унылый вислый нос и весь мрачный облик философствующего Ляпкина-Тяпкина. Это было своеобразное разоблачение мещанства, сатирическая борьба с ним. Леонидов объявлял себя врагом пошлости и обывательской тины. Представленная в самых разных обличиях и проявлениях, мещанская жизнь подвергалась его беспощадному суду. За незначительными на первый взгляд образами проглядывало значительное и мудрое лицо философски настроенного художника сцены.

Но ему было тесно в кругу этих ролей. Он искал подступов к трагедии. Своих «характерных» героев он обычно заставал в середине их жизненного пути. Скудость их интересов {253} сама по себе исключала психологические противоречия, которые влекли Леонидова. Его интересовал человек буржуазного общества не только в его мещанском благополучии, но и в моменты катастроф, когда он неизбежно сталкивается лицом к лицу с важнейшими жизненными проблемами.

Леонидов хотел заглянуть в душу этих людей, когда они смятенны, когда им не избежать неумолимого окончательного расчета со своей деятельностью. Он хотел раскрыть их подлинную сущность в такие моменты, когда человек подытоживает прожитые дни и когда в том, как он сталкивается с приближающейся смертью, ясно сказывается, как он жил. Беря чеховского «Калхаса», старика Пазухина («Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина) и Ульриха Бренделя («Росмерсхольм» Ибсена) в конце их жизненного пути, Леонидов разоблачал их прошедшее. Воскрешая в «Калхасе», чеховском сумрачном водевиле о грустном актерском существовании, несбывшиеся желания своего героя, Леонидов как бы смотрел в пустоту быстро пробежавших лет. Ночью, в темноте заброшенного театра говорил старый чеховский актер монологи о жизни как о неосуществленной мечте. Оказывалось, что страсти, когда-то его волновавшие, вымышлены или растрачены, они не знали ясно направленной цели. Против воли покидая жизнь, леонидовские герои проклинали ее. Старик Пазухин, умирая над накопленным миллионным богатством, не получал ответа на мучительный вопрос — ради чего и для чего он прожил десятки лет. «Калхас», Пазухин, Брендель — каждый по-своему отрицали жизнь, заканчивая ее. В Бренделе это отрицание было доведено до последних пессимистических выводов. Философская ирония Леонидова была иронией пессимистической. Леонидов судил в этих образах уже не только мещанство, но — более того и сильнее того — весь строй, его порождающий и толкающий показанных им людей к осознанию бессмысленности и безнадежности существования. Ни деньги, ни бедная слава провинциального трагика, ни ибсеновская гордая замкнутость угнетенного и уединенного сознания не диктовали, с точки зрения Леонидова, воли к жизни. Подходя к смерти, его герои ясно сознавали бесплодность своей погони за славой, за деньгами, за властью над толпой. Мир собственничества не наградил их светом радости и горячими восторгами.

Леонидов был очень скуп в выборе сценических средств. Жестокость, с которой он играл эти роли, приобретала {254} еще более утонченные и разящие формы. Незаметное движение руки, опустошенный взгляд, скупость интонаций рисовали растраченную силу и наступающую смерть. Порою казалось, что Леонидов не столько играет эти образы, сколько рассказывает их: так четко и сжато было его исполнение. Он показывал гримасу смерти в Пазухине. Он уводил ибсеновского Бренделя в тревожную пустоту белых коней Росмерсхольма, оставив зрителей под впечатлением его недоговоренных угроз. Эта серия ролей перекликается с сыгранными уже после революции Егором Булычовым и Плюшкиным.

Подлинная стихия и творческая страсть Леонидова раскрывались в иных образах. Они стали автопризнанием актера, актерской исповедью. Леонидов любил образы разрушительного протеста. Протест возникал в них из анархического бунта стесненной, но не подавленной личности. Трагические герои Леонидова — люди обнаженных чувств. Они больно ощущают несправедливость господствующего строя, но не осознают ее причин и способов ее уничтожения.

Карамазов, Пер Гюнт (при всем их различии) рвутся навстречу кипучей жизни и мечтают о торжестве любви, добра и справедливости. Леонидов застает их в моменты их последней решимости взорвать и победить окружающий их быт. Но, не владея знанием способов преодолеть гнетущий их строй мыслей и взглядов, эти мечтатели идут путем личного бунта, и их одинокий крик остается без ответа. Митя Карамазов Леонидова сильно ненавидит и любит, он проклинает и проповедует, но, лишенный поддержки, теряется и гибнет в своем стихийном порыве.

Леонидов стал трагическим актером. Он играл людей справедливого, но слепого и бесплодного бунта. Порою кажется, что беспокойство и тревога — основная настроенность леонидовских образов. Трагическое Леонидов принимает не в плоскости античной борьбы с роком, а как непреодоленную раздвоенность личности. Его творчество наполнено ощущением наступающих социальных сдвигов, ощущением, свойственным самым чутким художникам предреволюционной эпохи.

Когда-то он играл надрывную пьесу Л. Андреева «Мысль», обнажая тщетную борьбу «сознательного» с «подсознательным». Он не был в силах освободиться от болезненных тенденций автора. Да это было и невозможно. Пьеса Андреева цепко держала исполнителя в кругу больных чувств. Высокий обнаженный лоб доктора Керженцева, {255} тревожные движения, ищущие, пронзительные глаза выдавали психическую утонченность. Высшей точки исполнение достигало в той сцене, когда Керженцев начинал подозревать бесплодность объявленной им войны в защиту отвлеченной «мысли» (по пьесе Керженцев, совершив убийство, притворяется сумасшедшим, веря, что «мысль» выдержит такое испытание). Когда впервые в душу Керженцева — Леонидова проскальзывало сомнение и он не мог разобрать, здоров он или на самом деле лишился рассудка, Леонидов потрясал. Никогда не забыть этой трагической фигуры, все быстрее чертящей круги по узкой комнате. Нельзя забыть того момента, когда Леонидов внезапно останавливался перед зеркалом и, увидев свое отражение, в испуге кричал звериным, безумным криком. Леонидов шел в исполнении до конца, и ему с его бесконечной правдивостью более чем кому-либо было опасно играть эту патологическую пьесу. Правда чувств Леонидова была слишком велика и проста для Андреева, тем более что то же ощущение тревоги и неустойчивости, о котором я уже говорил применительно к Леонидову, наполняло и эту пьесу, давая близкий Леонидову материал. И чем лучше играл Леонидов, тем это было для него опаснее.

В Мите Карамазове обычно скупой и жестокий актер, Леонидов был нежен, душевно богат и внутренне разнообразен. Он покидал привычную роль прокурора и превращался в защитника. Его исполнение Мити Карамазова — защитительная речь в пользу героя. Он его любит за «человечность», за то, что этот грешный, но страдающий, страстный и честный Митя стоит выше окружающего его общества. В Мите Леонидов впервые нашел себя. Он как-то сказал про себя: «Я трагический актер в пиджаке». И в этом определении слышалось, до какой степени он ненавидел всякую нарядность и бесплодное украшательство и какой предельной простоты он требовал от актера.

Леонидов придавал своему Мите все нужные черты, описанные Достоевским: и эта дворянская фуражка, и выправка бывшего военного, и прямая, какая-то безудержно стремительная фигура, и горящие глаза, которые смотрят прямо и исступленно.

В Мите он ощутил русскую трагедию. Масштаб его страстей был масштабом трагических героев; его гибель была результатом искривления его богатой и правдивой души, направленной по опустошительному и смертоносному пути,

{256} Да, его Митя был заблудившийся живой человек. Его гневу можно было ужаснуться; но он был и разяще жалок, когда сидел в сцене «В Мокром» в одном одеяле, поджимая под себя голые ноги. Он был страшен в своем набеге на отцовскую квартиру и был мужественно нежен с Грушенькой, когда пировал с ней в Мокром и, наконец, оставался с ней наедине.

Но даже не эти качества Мити были решающими в исполнении Леонидова: его Митя был наполнен восторгом жизни; Леонидова интересовали не подпольные и патологические переживания, а то «озарение», тот неистовый восторг бездонной любви, который открывал Мите пути к новой жизни. Он оправдывал Митю не через сентиментальное смягчение его пороков и не через умиление перед ним, а через «одержимость» жизнью, ее плотью, ее запахом, ее внутренним смыслом. Митя — Леонидов поглощал жизнь. Важнее всего для Леонидова были в Мите наивность, чистота и неистребимая честность, которые оправдывали все его поступки. Когда по-детски наивно и лучезарно он радовался в Мокром, что остался жив старик слуга Григорий, которого он ударил, убегая из отцовского сада, и о судьбе которого с тех пор все время с ужасом думал; когда с негодованием и беспредельным недоумением он узнавал о тяготеющем над ним несправедливом обвинении; когда пела его душа неистовым восторгом любви к Грушеньке и восторженным раскаянием перед Катей; когда в сцене суда Леонидов — Митя вставал во весь свой гигантский рост и потрясающим воплем звучали его слова: «В крови отца моего не повинен!» — во всех этих сценах исполнение Леонидова поднималось до таких трагических высот, каких мало знала русская сцена.

Леонидов был актером до беспощадности откровенным и в своих сатирических нападках, и в своем гневе, и в своем восторге. Раздвоенность психики, о которой он рассказывал зрителю с таким волнением, вырастала из коренных внутренних конфликтов. Это была потребность прорваться к большим духовным ценностям и одновременно привычная подчиненность моральным устоям, правилам и заповедям, механически усвоенным с детства. Он никогда не забывал уточнить классовую принадлежность своего героя: Пер Гюнт — упорный норвежский крестьянин; Митя Карамазов — обедневший русский дворянин, один из «игрою счастия обиженных родов». Страстно, сильно, зовуще передавал Леонидов и в том и в другом непреодолимое стремление к освобождению.

{257} Против его Пера Гюнта можно было возражать в отдельных частностях, но бесспорен был лейтмотив его исполнения — поэтическая мечта, которая так трогательно и нежно выливалась в сцене у постели больной матери — Озе. Когда Леонидов — Пер Гюнт сидел на краю ее постели и, откинув назад упрямые волосы, рассказывал ей мечтательную сказку, это было великолепно по силе и лирической ясности. «Обманщик» и «фантазер» Пер Гюнт вырастал в поэта и пророка. Так же мучительно, как в «Карамазовых», он показывал здесь на совершенно ином поэтическом материале трагическую неосуществимость стремления к лучшему, если оно лишено твердой социальной почвы. Леонидов всею силою своего темперамента разоблачал мещанство и толкал к бунту. Но этот идущий из глубины окровавленного сердца решительный, громкий и безнадежный протест был заранее обречен. Разочарован фантазер Пер Гюнт, гибнет затравленный Карамазов, дико кричит Пугачев, потрясая прутья клетки, в которую он заключен.

В своей игре, в своем актерском автопризнании Леонидов был неровен и неповторим. Никогда нельзя было предположить, какой из спектаклей он сыграет законченно стройно, и никогда нельзя было предвидеть, какую новую и неожиданную краску он найдет в сегодняшнем исполнении. Его чуткость к малейшей сценической неправде была почти гиперболична. Дмитрий Карамазов, которого он играл на фоне бесстрастных сукон и скупой мебели, ему наиболее удавался не только в силу конгениальности актера автору, но и потому, что сцена была освобождена от всех сценических ненужностей и фальшивой бутафории. В этой роли происходило обнаружение актера как первостепенной творческой личности в театре, как основы сценического искусства. Леонидов нуждался в аскетической строгости на сцене. Тогда особенно ярко выявлялись наиболее сильные стороны его таланта, тогда он приобретал свою особую манеру игры. Дело заключалось не только в трагической мощи и в великолепных леонидовских данных: гипнотически пронизывающих глазах, неожиданно прекрасных переливах голоса. Суть заключалась в искусстве психологических переходов. Гаммой чувств, которой должен, по мысли Станиславского, обладать актер, Леонидов владел с умением подлинного мастера. Его Дмитрий Карамазов увлекал нежностью, не боящейся чувствительности, и гневом, не скрывающим злобы. Переходы от нежности к веселью, от страсти к опустошающему страху, от {258} благородства и негодования к униженности и отчаянию Леонидов совершал легко и вместе с тем глубоко и просто. И как нельзя забыть его Бренделя и Городулина, так еще больше запоминаются ищущие и безумные глаза Мити, его офицерские усы, внезапная решимость его походки. При высокой напряженности и патетике игры Леонидова именно ее простота соединяла его с МХТ. Леонидов играл по-настоящему только тогда, когда говорил зрителю свою внутреннюю актерскую правду. Тогда он пользовался всеми богатствами своего голоса в пылающих монологах, и его несущийся лавиной неудержимый темперамент находил полный выход. Ему принадлежит замечательное выражение: «Актер должен играть не маленькую правденку, а большую правду».

Может быть, если бы Леонидов не вступил в Художественный театр и, не решившись на добровольное самоограничение, не подчинил свой талант его высокой культуре, он повторил бы участь Орленева, Самойлова, Россова. Основу приобретенной культуры он закрепил в своих лучших трагических ролях, в которых его сценические приемы полностью отвечали его пониманию театральной правды. Накануне Октября он мечтал о новых высоких ценностях искусства, которые могли быть завоеваны только путем коренного изменения жизни. Трагические образы Леонидова и послужили мостом, который соединил его с революцией.

За годы 1920 – 1934 он сыграл несколько ролей, выдающихся по своему значению. Простое их перечисление говорит о расширении творческого диапазона Леонидова и о напряженной творческой энергии, развернутой им в это время. Не нужно при этом забывать, что для Леонидова любая роль являлась не только исполнением своего художественного актерского долга. Для него это прежде всего был ответ на лично его мучившие вопросы. Играть ему было всегда нелегко. Он редко сохранял к уже сыгранной роли ту любовь и страсть, которые она вызывала во время репетиционной подготовки. Казалось, что, выходя впервые на сцену в новой роли, он уже думал о следующей, захватывающей его с новой силой, или что он до такой степени предельно исчерпывал себя, что повторение одних и тех же слов и положений от спектакля к спектаклю уже не затрагивало самых сокровенных и дорогих для зрителя сторон его личности.

Леонидов сохранял в своем репертуаре только немногие роли, всецело отвечающие его мыслям, настроениям {259} и чувствам. Но и тогда он не закреплял их раз и навсегда в одном и том же строгом и постоянном рисунке. Они менялись вместе с ним. Они углублялись, приобретали новые черты и новую окраску, образ жил и рос вместе с актером, не теряя при этом своей правды.

Судьба новых образов, сыгранных Леонидовым в советскую эпоху, различна. Их было шесть. Он сыграл — в последовательном порядке — Каина, Пугачева («Пугачевщина»), Отелло, профессора Бородина («Страх»), Плюшкина и Егора Булычова. Они продолжали — часто в новом освещении — линию, намеченную Леонидовым еще перед революцией. Плюшкиным и Булычовым он завершил своих Калхасов и Пазухиных, внеся, однако, существенно новые краски.

В роли Плюшкина, может быть, он был обвинителем более чем когда-либо. Мертвым покоем и душевной неподвижностью был окутан леонидовский Плюшкин. Этот человек — «полумужчина, полубаба», — казалось, давно умер; перед зрителем появлялся лишь его монументальный опустошенный облик, с мертвой жадностью, с мертвым взором, вылепленный актером крупно и зло, может быть, даже излишне тяжело для Гоголя. «Старчество» совсем не было здесь для Леонидова характерной краской. Его Плюшкин не был слаб и дряхл. Он мог прожить еще десятки лет в состоянии застоя и неподвижности. Леонидов очень боялся параллелей с пушкинским скупым рыцарем или мольеровским Гарпагоном. Поэтому он больше играл «скрягу», чем скупца, и больше подчеркивал психологическую основу его жизни, его мироощущение. Не страсть накопления, не упоение приобретательством, не сознание своей силы, а безнадежная «мертвая душа» — вот что преимущественно сквозило в этой громоздкой и монументальной фигуре в полухалате, полукапоте, с лицом скопца и с пустыми глазами.

Егор Булычов в воплощении Леонидова более непосредственно отвечал авторскому замыслу. Основная нота исполнения — тревога, ожидание неизбежного перелома всей жизни вообще и сознание напрасности своей жизни. Тема болезни постепенно отходила на второй план, ею все меньше интересовался Леонидов; его Булычов не боялся смерти, он впервые прямо смотрел в лицо жизни и подводил ей итог — итог печальный для себя лично; он чувствовал вокруг себя крушение старого строя и рождение нового мира, который неотвратимо надвигался на него и которого он еще не был в силах понять; он и боялся и {260} ждал его; в противоположность Пазухину, он готов был приветствовать не свою старую жизнь, а эту новую и загадочную, в которой он, жизнелюбец, участвовать уже не будет.

Это чувство «нового мира», вторгшегося с революцией, налагало печать на все исполнение Леонидова. Он не получил нужного ему прямого ответа в Каине и Отелло. Во всяком случае, Булычов помог ему в этом смысле много больше. Он впервые получил в «Булычове» драматургический материал, прямо подводивший его к этому ощущению великих новых начал, вступающих в жизнь.

В первые годы революции он играл «богоборца» Каина. На отдельных репетициях и спектаклях он бывал подлинно, почти стихийно силен. Но богоборчество Каина не затронуло существенно важных для Леонидова проблем; великая мистерия Байрона осталась в Художественном театре фактически невоплощенной. Долгая работа Леонидова над ролью не увенчалась успехом; ключ к бунтарству Каина так и не был им найден.

Он поднимался до трагической мощи и в Отелло и в Пугачеве.

Пугачева он играл иначе, чем Москвин. В Леонидове преобладала стихийная, безудержная сила, ломающая препятствия и разрушающая преграды. Но, так же как и Москвину, Леонидову в пьесе Тренева не давал простора во многом противоречивый текст.

В Отелло же Леонидов приближался к своему новому представлению о мире. В его Отелло в первых актах трагедии было много нежности, чистоты, самоотверженной и преданной любви. Это были краски, принципиально новые для Леонидова. Привязанность и доверие окрашивали и встречу с Дездемоной, и монолог в сенате, и сцены на Кипре. Как это ни казалось бы странным, как раз «раздвоение» Отелло не достигало силы, ожидаемой от Леонидова. Но он становился грандиозен и величествен, когда Отелло отбрасывал от себя прошлое и преодолевал свои колебания и сомнения. Исполнение Леонидовым пятого акта трагедии на одной из репетиций не случайно вызвало восторженное признание Станиславского, что в этой сцене Леонидов равен Сальвини. Перед нами был человек, убивший в себе любовь против своей воли и не могущий не привести в исполнение решенный приговор. Убийство Дездемоны было для Отелло — Леонидова не столько острым и страстным желанием мести и взрывом ревности, сколько непобедимой неизбежностью. Дездемона не имела права на жизнь. Леонидов — Отелло был ее справедливым {261} судьей, который *должен* убить, как бы ему ни было тяжело Каждая минута отсрочки увеличивала его муки. Неторопливо, грозно, не глядя на Дездемону, ходил он по сцене, повторяя: «Молись! Молись!» Это было строго, сильно, безупречно по выполнению, особенно в процессе репетиций, когда Леонидову не мешала так не подходящая к Шекспиру и, вероятно, так раздражавшая исполнителя роскошь костюмов и декораций Головина.

В Леонидове нарождались новые черты, которым он искал применения. Где-то в нем росли юмор без злобы и переживание без сумрака. Пришло освобождение мира, которое он предвидел, и была разрушена мещанская жизнь, которая вызывала в нем органическую ненависть. Леонидов взялся за роль профессора Бородина («Страх» Афиногенова). Он искал в этом образе тему, которая его волновала: перерождение человека старого мира. Он увидел свою тему в конкретности, в ее полноте и живости, даже превышающих сам по себе интересный драматургический материал. Роль менялась от сезона к сезону вместе с внутренним ростом Леонидова. Первоначально он принял тему «страха» всерьез и акцентировал наряду с честностью и преданностью Бородина науке его тяжелодумное упорство и высокомерное нежелание считаться с действительностью; образ тогда был окрашен сильными драматическими нотами; «мыслитель», «философ» выступал на первый план по сравнению со специалистом-ученым. Постепенно образ менялся. Леонидов все яснее чувствовал влияние зрительного зала; чем свободнее и раскованнее сам принимал жизнь, тем больше умной иронии и уверенности он вкладывал в роль.

Все больше он уделял внимания знаниям ученого и все меньше — недостаткам мыслителя; теория неизменных стимулов человеческого поведения теряла какую-либо остроту и обнаруживала для Леонидова свою ненаучность и пустоту; Леонидов открыто иронизировал над неловкой допотопной теорией Бородина; она становилась постыдной ошибкой, заблуждением, неприличным для ученого, которое нужно как можно скорее отбросить и забыть. Политическая и научная ошибки слились в одну общую — ошибку перед жизнью. Можно сказать, что в первом варианте Леонидов играл «прошлое» Бородина и воспринимал его преимущественно драматически; во втором — он играл его «будущее», глядел на него со своих укрепившихся политических позиций и воспринимал его несколько комедийно; в первом он подчеркивал, что удерживает Бородина на {262} старых позициях, во втором — что его толкает к будущему. Поэтому смягчилась характерность, взор стал сердечнее, «чудачество» — легче, теплота и ум пронизывали леонидовского Бородина. Леонидов, наконец, увидел освобождение не только в моральной сфере, но и во всем окружении, в социалистическом строительстве, в реальности будней, в ясности и радости жизни, где для честного человека не должно быть страха. И когда он изжил в себе тему пьесы, он перестал играть Бородина, ему стало нужно другое, более сильное содержание.

Такого актерского материала он не нашел. Но молчать он не мог. И, прекратив свои актерские выступления, он взялся за режиссерскую деятельность и поставил пьесы «Земля» и «Достигаев и другие». И в свою режиссуру Леонидов внес присущие ему творческие качества. Он воспринимал и пьесу Горького и сцены Вирты как выражение событий эпохального смысла. Он работал крупно, сильно, освобождая спектакли от ненужных мелочей и выделяя важнейшие линии пьес, точно передавая атмосферу эпохи и добиваясь одухотворенного и сосредоточенного актерского исполнения. Его последней режиссерской работой явились «Кремлевские куранты» Погодина — пьеса, в которой он был предельно увлечен образом Ленина; осуществление оптимистической мечты Ленина об электрификации отвечало пафосу жизни и творчества Леонидова.

Спектакль ему не удалось завершить. Он умер внезапно, в самом начале войны, охваченный мыслью о родине, о судьбе народа, о победе, рождаемой в страданиях и потерях; и «Кремлевские куранты», говорившие о первых годах революции, как бы перекликались с твердой верой в народ, которая всегда была так свойственна Леонидову — актеру-гражданину.

1960

# **{****263}** Степан Кузнецов[[12]](#endnote-13)

За плечами Кузнецова до его окончательного переезда в 1924 году в Москву осталось больше двадцати лет провинциальной работы. Его творчество нельзя понять без учета сотен ролей, переигранных им на периферии. По существу, его служба в МХТ и в театре Незлобина в 1909 – 1912 годах была только временным перерывом его основной деятельности, которая совсем не случайно протекала в тогдашней провинции. Строгие рамки МХТ оказались для него узкими, он не был в состоянии ограничиться небольшим количеством ролей и их кропотливой разработкой, подчиняясь общему ансамблю. Его не удовлетворяло положение эпизодического актера у Незлобина, потому что он любил шумную провинциальную славу, крепко державшую его в руках. Пробыв по два года в столичных театрах, он снова спешил в провинцию и возобновлял торопливую работу, о которой он хотя и вспоминал с горечью, но которая вполне отвечала его темпераменту и общей манере работать. В театр он пришел под обаянием сцены XIX века — мелодрам и комедий. С того времени, когда он с галерки нижегородского театра смотрел на представления романтических мелодрам, эффектных пьес Сумбатова-Южина и неизменных водевилей, — с этого времени его притягивали размалеванные декорации, приподнятые театральные чувства и яркая внешняя форма. Он не мог от них отказаться. Они были неотделимы от него, и всякий отход от них, казалось, должен был кончиться для него внутренним крушением. Ему были приятны штампованная слава любимца публики, бенефисы, вызовы, подношения, и среди шумной актерской богемы в спешке и сутолоке пронеслась большая часть его жизни. Киев считал его своим любимейшим актером, и каждое выступление Кузнецова подтверждало его известность, которой он очень дорожил и за которую ревниво держался. Он в полной мере раскрывал разнообразие своего таланта и художественную наблюдательность; он жил и творил торопливо, как бы боясь, что замедление темпов {264} и уменьшение числа ролей разъединят его со зрителем, признание которого служило ему опорой; он всем сердцем чувствовал связующие нити, которые перебрасываются от актера в лучшие моменты его исполнения в зрительный зал, и чувствовал ответную волну восторга и восхищения. Он любил вызовы галерки, восторги гимназисток, неумеренную похвалу рецензентов, глазеющую толпу при выходе после спектакля — обычный антураж дореволюционной провинциальной сцены, где актер являлся героем жизни и образцом для подражания.

Среди своих увлечений он часто забывал о подлинной цели искусства. Она тонула среди спешной работы и заслонялась необходимостью поддерживать внимание зрителя на неослабевающем и приподнятом уровне. Кузнецов часто становился рабом своей славы, которая снедала его и для которой он существовал. Потому, встретившись с жесткой дисциплиной МХТ и с необходимостью борьбы за положение у Незлобина, он бежал туда, где он легче и увереннее мог добиться признания, которого он настойчиво требовал. Это признание было вполне заслуженно, ибо с Кузнецовым умер актер очень значительного дарования и очень большого мастерства. Он обладал обаятельным талантом, а своеобразие манеры игры резко выделяло его среди остальных товарищей.

Революция застала его, когда его слава распространилась далеко за пределы Киева и Одессы, когда он уже завоевал репутацию крупнейшего актера провинции. Привычная буржуазная аудитория была разрушена, и Кузнецов остался без того восторженного окружения, замену которому ему предстояло искать. Он боязливо ждал встречи с новым зрителем. Так, Кузнецовым в первые годы революции овладела неуверенность и растерянность.

За время прошедшей двадцатилетней деятельности он привык смотреть на театр как профессионал. Профессионализм составлял одну из основных черт его отношения к искусству. Он воспринимал театр не как некоторое художественное единство, частью которого он являлся, а как место для преимущественного обнаружения самого себя. Сцена была для него собранием его, кузнецовских, ролей. Этапы его жизни — ход от одной роли к другой. Вряд ли он до конца задумывался над значением театра как эстетического и общественного фактора. Репертуар, в котором он выступал, был настолько различен, и качество пьес столь противоречиво, что единственным фундаментом для выбора ролей был закон самовыявления актера. Он был жаден до {265} игры. Ему хотелось все новых и новых ролей. Казалось, он завидовал даже представителям противоположного амплуа, завидовал той специфической и ревнивой актерской завистью, которая сжигает актера, пока он чувствует, что внимание направлено не на него. Кузнецов желал владеть зрительным залом безраздельно и лишь вынужденно мирился с печальным, но неизбежным участием в спектакле других актеров. Выходя на сцену, он твердо знал, что вступает на нее по праву, что он обязан удовлетворить ожидания зрителей и что игра — его личное дело, за которое он один отвечает. При показной уверенности в себе, поддержанной неизменным успехом, он постоянно беспокоился предстоящим спектаклем и тем приемом, который встретит его игра сегодня вечером. Настороженно следя за карьерой других актеров, он претендовал на все амплуа и все возрасты, начиная от простаков, любовников и кончая характерными стариками. В нем было очень сильно желание не столько познать жизнь и раскрыть «характер», «образ», сколько играть, играть и играть. Он непосредственно и искренне наслаждался «игрой» и своим пребыванием на сцене. Это чувство не могло не передаваться зрителю — Кузнецов не скрывал его, и оно было одним из самых его драгоценных свойств. «Играть» значило для него дышать, жить, существовать. В этом смысле он действительно был «рожден для сцены», был «прирожденным актером». Поэтому литературные и художественные достоинства пьес отходили для него на второй план. Он рассматривал драматургию в качестве каталога «выигрышных» и «невыигрышных» ролей, хотя, вероятно, порою возвышенно мечтал о высокой классике и жаловался на неразборчивый вкус зрителя, не доросшего до подлинного искусства. Но, в меру помечтав и пожаловавшись, он с тем же радостным и растущим наслаждением принимался за длинный ряд ролей, которые доставили ему славу, вне зависимости от их эстетических качеств. Поэтому среди наиболее знаменитых ролей Кузнецова очутилась «Тетка Чарлея», в которой он виртуозно изображал переодетого женщиной юношу и цепь вытекающих из этого забавных приключений. Поэтому он любил мелодраму и даже в годы революции привез в Москву всеми забытую пьесу Потапенко «Чужие». Он оценивал пьесу только как повод для своего личного творчества, и совпадение высокого драматургического материала с его актерским хотением было для него случайностью, а не законом. Потому он с равным удовольствием играл Чехова и Потапенко, Гоголя и Рышкова, Островского и массу переводных {266} комедий. Как будто у него не хватало времени задуматься над своей судьбой. Он думал над отдельными ролями, а не над смыслом искусства. Он ощущал театр конкретно, просто, из своей актерской природы и не представлял себя вне сцены, как бы сам жестоко ее ни поносил, по обычаю большинства провинциальных актеров и согласно старым водевильным куплетам: «Театр — мой рай, театр — мой ад, театр — мое предназначенье». Кузнецов быстро нашел себя в театре и в этом отношении был счастлив. Беспокойство вспыхивало лишь от ежевечернего испытания своего успеха у зрителей. Кузнецов очень ясно и на опыте понимал свою зависимость от них.

Его профессионализм — замкнутый и узкий — попал под удар с момента революции, как попала под удар его слава любимца буржуазной публики. Наступили два‑три года метаний, когда он пробовал даже выступать в Берлине, боязливо последовав за аудиторией, которая в свое время принесла ему признание. Попытка, естественно, окончилась явной неудачей. Добиваться успеха у немецкой публики было безрассудно, она не посещала маленького театра, в котором кучка белоэмигрантов смаковала комедии и драмы, напоминавшие их прошлое. В Берлине никто почти так и не узнал большого русского актера. В Советской же России театр цвел и развивался, и к Кузнецову приходили все более соблазнительные и увлекательные вести о судьбе актера на временно покинутой им родине, и самим им, как очень национальным художником, все более овладевала тоска по родине. Недолгие его колебания прекратились: у него хватило силы и трезвости оценить создавшуюся обстановку. Он порвал со старой аудиторией, констатировав катастрофу эмиграции, и решительно приступил к работе в советских театрах.

Возможности работы были необычайно велики для всех художников сцены, в том числе и для Кузнецова. В самом таланте Кузнецова заключались черты, которые облегчали его переход к новой аудитории. Эти черты отличались зачастую противоречивостью и скрывались под наносной грудой привычек, приобретенных за прежние годы. Тем не менее они были настолько разительны, что Кузнецов после метаний и растерянности вновь почувствовал твердую почву под ногами. Кузнецов принадлежал к типичным и ярким представителям провинциального театра; через те же этапы, как и он, прошли и многие другие талантливые актеры; но на Кузнецове как на наиболее крупной индивидуальности, выпукло и резко воплощавшей достоинства и недостатки {267} дореволюционного провинциального актерства, необходимый процесс перековки и переработки сказался соответственно так же наиболее ярко. Ему предстояло многое победить в себе — и умиравшее представление о «стихийности» творчества (хотя сам Кузнецов владел законченной и в своем смысле совершенной техникой), и узкие расчеты на восторги зрителя, и — главное — предстояло установить гораздо более серьезное отношение к искусству.

Вернувшись в Москву, он не сразу, однако, применил новые для него углубленные методы работы. До приглашения в Малый театр, где он показал ряд новых крупных ролей, он сыграл несколько спектаклей в Театре имени МОСПС и летом в «Эрмитаже» знакомил зрителя с целой галереей своих прежних образов. Он представлялся советской Москве как актер. Он еще не вносил в них никаких поправок, и внутреннее их значение было далеко не равноценно. Рядом с «Не было ни гроша, да вдруг алтын» и «Доходным местом» он выступал в «Чужих» и «Тетке Чарлея». Уже в этих спектаклях выяснились те качества кузнецовского таланта, которые настойчиво требовали своего освобождения, потому что было жалко терять такого великолепного актера для советской сцены.

Прежде всего бросалась в глаза его зоркость, благодаря которой он подмечал характерные стороны быта и отдельных личностей, переводя свои наблюдения в театральный план. Он как будто принес на сцену весь свой богатый опыт, накопленный за годы блужданий и славы. Постоянно присматриваясь к действительности, он черпал из нее материал для творчества: он сам рассказывал, что своего Юсова («Доходное место») он нарисовал с реального, встреченного им еще в юности чиновника. Он забирал в свою творческую копилку различные детали, остановившие его любопытное внимание. Можно сказать, что у него, подобно писателям, была своя — только неписаная — «записная книжка», в которую он вносил поразившие его подробности — взгляд или выражение лица, походку и говор, форму бороды и усов, отдельные манеры, — он как бы составлял «запас характерностей», которым пользовался в нужную минуту. И действительно этот запас спасал его во многих затруднительных случаях, тем более что соединялся с не меньшим запасом неожиданных театральных трюков, которыми он легко увлекал зрителя, особенно еще непривычного к его заразительной игре.

Кузнецов всегда театрально преображал действительность, он никогда не был натуралистом. «Жизненное» и {268} «театральное» в его исполнении сливались в какое-то праздничное целое. Он любил и продолжал любить театральную приподнятость и внешнюю исключительность. Согласно законам «его театра», на сцену не должно проникать ничего тусклого, ничего серого; запомнившиеся ему в жизни и в театральной традиции «характерности» он неизменно облекал в яркую сценическую форму; держась на тонкой грани, он подавал их легко, свободно, очень щегольски, он как бы намекал зрителю на свою изобретательность и ловкость, немного хвастаясь и сам упиваясь своим, конечно, далеко незаурядным мастерством. Он бы очень огорчился, если бы зрители, увлеченные образом в целом, не заметили и не оценили по достоинству его безошибочных трюков. Оттого мелодраматизм заменял для него трагедию и черты водевиля проскальзывали при исполнении комедий.

Подмечая внутреннюю и внешнюю характерность, Кузнецов вместе с тем не подымался до философских обобщений. Наблюдая за текущей жизнью, он легко схватывал ее поверхностные проявления, но не ее социальный смысл. Пользуясь современной терминологией, можно сказать, что его мастерство не чуждалось эмпиризма, что он не владел требовательным искусством отбора. Потому в том или ином образе случайные черты смешивались с чертами большой внутренней типичности и роли бывали перегружены характерностью, несмотря на его всегда четкое исполнение. Но благодаря ей он все время фиксировал на себе внимание зала. Он жертвовал цельностью образа, но этой ценой покупал его театральную заразительность. Своего Крутицкого он насыщал не только сильно выраженной скупостью, но и рядом черт, из которых одни были несомненно необходимы (следы былого дворянского благополучия, какая-то душевная дряблость наряду с жесткостью, великолепно и тонко найденный затравленный взгляд, ощущение постоянного преследования), а другие чрезмерны и безвкусны (дрожащие руки, заикающийся голос, заплетающиеся шаги налагали отпечаток патологии, вполне чуждой и Островскому и самому Кузнецову, но эти приемы били по нервам зрителя, и Кузнецов не имел силы от них отказаться). Первоначально он играл своего бесшабашного студента в глупой «Тетке Чарлея» с подкупающей наивностью и милой неуклюжестью, но, чем больше входил во вкус роли, тем больше громоздил трюк на трюк, и вместо того чтобы смягчить фарсовые положения, на самом деле углублял их, подгоняемый своей неистощимой изобретательностью {269} и своеобразным театральным хвастовством. Он благородно и умно доносил в «Чужих» прекрасную честность старого чудака-учителя, но по мере развития действия он все настойчивее подчеркивал его дешевую слезливую трогательность. Среди его самых успешных ролей в провинции числился Лемм из «Дворянского гнезда», в котором он искусно к чувствительности образа добавлял чувствительность трактовки; в «Ревизоре» он остроумно и даже ослепительно показывал пошляка Хлестакова, но не касался социальной и философской сущности хлестаковщины. Он играл Хлестакова красивым, юным и безобидным шалопаем, «без царя в голове», но не без обаяния, способного увлечь не только провинциальную городничиху, но и модную петербургскую барышню; желания и мечты Хлестакова ограничивались картами, легкой любовью и кутежами; несмотря на полную конкретность и реализм его Хлестакова, самая манера игры связывала его с первым Хлестаковым — Дюром, которого сам Гоголь характеризовал как «водевильного шалуна».

Кузнецов был очень разнообразен. Он перебрасывался от амплуа к амплуа, захватывая все новый круг персонажей. Он сам признавался, что в «Ревизоре» он переиграл едва ли не всех, включая Пошлепкину. В «Дяде Ване» он играл и Вафлю и Астрова, в «Вишневом саде» — Фирса, Гаева и Лопахина. Уже в Москве в течение одного и того же сезона он исполнял городничего, и Хлестакова. Далеко не всегда эта актерская жадность приводила к победным результатам. Ему не удались ни городничий, ни Фамусов. В обеих ролях он опирался на привычные театральные традиции. Он увидел в них не «характеры», а исключительно «роли», в которых можно показаться актеру. Он воспринял их внешнюю оболочку, но не глубину их психологии. Его очень красочный, «театральный» городничий не обладал хитростью и силой, он был скорее самонадеян, чем уверен в себе. Он никогда не «провел бы трех губернаторов»: с первого же появления этого явно приверженного алкоголю провинциального сатрапа с хмурым взглядом и заплывшим красным лицом его несложные приемы были ясны как на ладони.

Фамусова Кузнецов трактовал по линии водевиля, а не высокой комедии, и снова внутренняя типичность уступала место смелой характерности, отчетливой дикции и блеску юмористических приемов.

Разнообразие Кузнецова было не только количественное, но и качественное. Его способность менять маски исключительна. {270} Мастер грима, он отмечал каждую роль новыми занимательными красками. Они далеко не всегда отвечали серьезному психологическому и социальному анализу, но неизменно поражали зрителя способностью Кузнецова к перевоплощению. Конечно, он не мог полностью уйти от себя, да и незачем ему было побеждать свою индивидуальность. Но выдумать грим — новый, смелый, сочный — интересовало его всегда. В своих гримах он был всегда подробен и изобретателен. Ему хотелось, чтобы зритель первоначально «не узнал его», а узнавши, снова восхитился способностями любимого актера. Он то сохранял свое лицо, ослепляя блеском улыбки и белоснежных зубов; то путем изощренных приемов изменял его в изможденное, покрытое морщинами лицо Плюшкина — с нависшими резкими седыми бровями, давно небритой бородой и острым, ищущим взглядом; то придавал ему внешнее благообразие Юсова с надвинутыми на нос очками, с голым черепом, с длинными белыми бакенбардами. Его выдавала «вкусная», отчетливая дикция — «смакование слова», которое сопутствовало ему во всех ролях: он говорил смачно, точно дегустируя самый звук речи, сочетание гласных и согласных, получая от этого несказанное — почти физическое — удовольствие. Выдавали его и постоянный задорный ритм, неизменное «brio», какая-то музыкальная бравурность любой его роли, будь то Плюшкин или Расплюев, Лемм или Фирс, не говоря уж о каскаде насмешливого темперамента и неугасающей юности, блиставшей в «Тетке Чарлея» или позднейшем Шванде. Он знал закон «театрального входа» и «театрального ухода», привлекая внимание зрителя при первом своем появлении на сцене и закрепляя его, когда актер ее покидает. Он начинал роль «без подготовки»: выйдя на сцену, брал ее сразу крепко, в взволнованном ритме, с охватившей все его существо радостью пребывания на сцене и общения со зрителем.

В течение последних лет он боролся и со своей привычной и недодуманной торопливостью, и с трюкачеством, и с мелодраматизмом, подменявшим мужественную правду образа. Повышенно реагируя на переживания аудитории, он порою не вел ее за собой, а сам незаметно для себя подчинялся ей, заискивая у нее и выпадая из образа. Его частый сценический нажим рождался именно отсюда; теперь он боролся и с преувеличенным расчетом на «неприхотливого» зрителя.

Но, несмотря на все свои противоречия, Кузнецов обладал основным, наиболее выражающим его как художника {271} качеством, которое сделало его родным и близким новому зрителю.

Кузнецов пережил до своего поступления на сцену горькую и полную лишений жизнь. Его биография рассказывает о нужде, испытанной им в детстве, и о трудностях, сопровождавших его путь к актерству. Однако тяжелые детство и юность не убили в нем его сценического и душевного оптимизма, объясняющего его творческую сущность. Его игра в мелодраме и комедии, в драме и трагедии лишена каких-либо намеков на пессимизм и отчаяние. Восторг существования бил в нем ключом. Может быть, он оттого и бросался к такому количеству ролей, что был до краев преисполнен любовью к жизни и настоящим пафосом действия. Зритель испытывал радость не только от актерского мастерства, но так же ясно ощущал радость, которую испытывал сам актер на сцене. Кузнецов верил в жизнь, и это его качество всегда действовало на зрителя. Он стремился заразить аудиторию, вывести ее из спокойного созерцания, развеселить и растрогать ее. Он, вероятно, представлял себе актерское искусство как нечто чрезвычайно активное, что заставляет присутствующих в зале душевно раскрыться, подобно самому играющему актеру. Он всегда утверждал, а не отрицал жизнь. Он не принадлежал к сценическим скептикам, и равнодушие было ему совершенно не свойственно. Напротив, всем существом и всем творческим методом он доказывал силу жизни, и это мироощущение ему и нужно было переключить на современную нам действительность.

Именно это и произошло при его выступлении в роли Шванди («Любовь Яровая»). Швандя привлек к нему самые искренние симпатии советской аудитории. Исполнение Кузнецова не было абсолютно безукоризненно. И в нем Кузнецов не освободился еще до конца от некоторых излюбленных трюков и подчеркиваний. Но основную линию «матроса-братишки» он прочертил с подлинной правдивостью и с жизнерадостностью, которые делали недостатки несущественными. Во всей его бесшабашной фигуре, с перевязанной пулеметными лентами грудью, в задвинутой на затылок матросской шапке, в выбивающейся пряди волос было столько молодости, темперамента и настоящей любви Кузнецова к своим революционным товарищам, что Швандя стал мощной и заразительно обаятельной фигурой. Может быть, и даже наверное, некоторые детали были чрезмерны и театральны, но веру Шванди в революцию, его жадно раскрытые глаза, его упорство, честность, его {272} смелость, порою переходящую в наивное безрассудство, тем не менее простительное (ибо оно было направлено не на свою, а на общую пользу), Кузнецов передавал великолепно: было в его Шванде «упоение жизнью и борьбой» — чувство человека, впервые познавшего свободу и по-хорошему ею одурманенного, человека с безошибочным классовым чутьем. И чем больше работал Кузнецов, тем больше он социально обобщал образы. Это относилось и к классическому и к современному репертуару. Только две‑три картины были в распоряжении Кузнецова для роли Людовика в «Соборе Парижской богоматери», но их оказалось достаточно. Людовик чувствовал себя в окружении врагов: как будто страх и неустойчивость безостановочно преследовали одетого в красную мантию с золотой цепью короля, боящегося духовенства, придворных и народа и потому ненавидящего их. У Людовика был ядовитый взгляд, злой юмор, настойчивая подозрительность и крадущаяся мягкость старческих движений. Самодержавный король презирал людей, но его самообожествление сплеталось с трусливой осторожностью.

Кузнецов когда-то говорил, что своего Юсова он взял с натуры. В последние годы он окончательно уничтожил в нем дурную театральность и легковесную случайность. Юсов, выросший в канцеляриях и управлениях, был мягок и подобострастен с высшими и величественно груб с низшими. На практике изучивший силу лести, он сам принимал ее снисходительно и удовлетворенно. Казалось, что и взятки он берет мягко и вежливо, даже в этом сохраняя выработанную долгими годами маску «благодетеля и отца». Вицмундир сидел на нем в меру удобно — нечто среднее между небрежностью и щеголеватостью; он запасся десятком удобных моральных проповедей и не собирался ни оспаривать их, ни сомневаться в них. Это исполнение убеждало своей вполне конкретной жизненной и психологической правдой. Кузнецов играл человека, плотно и справедливо — по мнению самого Юсова — усевшегося в жизни. Он воплощал тупую косность и убежденное лицемерие и распространял вокруг себя атмосферу уверенного, но вежливого подхалимажа. В Букетове из «Смены героев» Кузнецов дал сатирическую картину приспособленчества, сурово осудив отрицательные стороны дореволюционного актерства. Он был до отвратительности ничтожен, этот Букетов с самодовольно хорошеньким личиком, с пошлым и самолюбивым смехом, с его франтовством и дешевым модничаньем. Кузнецов в использовании этих черт {273} совсем не пользовался трафаретом. Он собрал воедино свои прошлые наблюдения и каждому, даже привычному признаку придал убедительную театральную свежесть, заставившую по-новому воспринимать образ и смеяться над ним.

Кузнецов умер, сделав меньше по силе и значительности, чем от него ожидалось. Он расшвыривал свое огромное дарование в сотнях ролей, сыгранных им за время провинциальной работы и безвозвратно исчезнувших. Но хотя прошлое мстило ему за себя, он страстно хотел освободиться от его тяжкого наследства. В свои пятьдесят три года он сберег богатые перспективы дальнейшего роста и переоценки самого себя. Лучшей поддержкой служила для него любовь советской аудитории, которая не только оценила Кузнецова, но и помогла ему измениться. Она поняла искренность, с которой Кузнецов отдавал ей свое мастерство и свой талант. В этой горячей отдаче себя его актерский темперамент выливался полно и расточительно. Отходил на задний план узкий профессионализм и выступал мощный художник и зрелый мастер советского театра.

1939

# **{****274}** Певцов[[13]](#endnote-14)

Илларион Николаевич Певцов появился в Москве в годы первой мировой войны. На сцене Драматического театра шла мелодрама Урванцева «Вера Мирцева» («Уголовное дело»). Этот театр нес на себе печать мещанского модерна, сменившего коршевскую обывательщину и незлобинский провинциализм. Сосредоточив крупнейших актеров, Драматический театр редко прибегал к классике. Его репертуар состоял из пьес Л. Андреева и А. Каменского, Чирикова и Винниченко, Урванцева и Вознесенского. Он беспринципно соединял авторов различного калибра и дарования, занимая зрителя лишь выигрышными положениями и ролями.

«Вера Мирцева» была, может быть, наиболее показательной пьесой для репертуарных вкусов того времени Обычная мелодрама о женщине, убившей своего любовника и скрывающей убийство от окружающих, хотя и была густо насыщена мнимой психологичностью, в основе оставалась хорошо построенной мелодрамой с неожиданной интригой, заставляющей насторожиться зрителей и следить за ней с неослабевающим вниманием.

И Полевицкая, с восторгом игравшая эффектную Веру Мирцеву, с черными как смоль волосами, в таком же черном платье с алой розой у глубокого выреза, и вся постановка, передававшая предреволюционный модерн буржуазной квартиры, и обязательный свет камина, озарявший полутьму и закутанную в цветной платок Веру Мирцеву, — все это связывалось воедино с мелодраматическими симпатиями зрителя и дешевой театральностью режиссуры. Среди этого окружения появление Певцова было необычно. Первый спектакль «Веры Мирцевой» сделал его имя широко известным. Он явно не вмещался в задуманное автором и поставленное режиссером Шмидтом представление. В спектакль, насыщенный условными чувствами и трафаретным шаблоном, Певцов неожиданно принес большую, не театральную, а человеческую правду. Он играл {275} друга убитого, некоего Побяржина, догадывающегося об имени убийцы и тайно следящего за Мирцевой. Он не был героем — этот Побяржин Певцова. Певцов отнюдь не оправдывал маленького и забитого, жалкого человека с дрожащими руками, в измызганном костюме, с растерянно-подозрительным взглядом, но придал ему сложность, которую отнюдь не поддерживали другие участники спектакля. В Побяржине Певцова было какое-то недоумевающее начало, испуг перед жизнью, страх перед ней. Он знал об убийстве и боялся этого знания. Он хотел рассказать о нем и побеждал в себе это хотение. Шаблонную мелодраматическую роль Певцов преображал в жуткий, но вполне жизненный образ.

С самого начала стало ясно, что Певцов особенный актер, не совпадающий ни с общим стилем театра Суходольского, ни с репертуаром, который в этом театре господствовал. После «Веры Мирцевой» говорили не о достоинствах и недостатках пьесы и даже не об исполнительнице главной роли, успевшей стать одной из любимиц Москвы, а о доныне неизвестном и поразительном актере Певцове.

Певцов быстро вошел в репертуар Драматического театра. Он играл много и непоследовательно. Но еще долго ни одна из ролей не равнялась с первоначальным впечатлением, произведенным Побяржиным; в то же время, кого бы Певцов ни исполнял — было ли это в «Нечистой силе» Толстого, «Горсти пепла» Новикова или в «Грех да беда» Островского, — актер всегда оставлял тот же беспокойный — и тревожащий осадок. Его своеобразие шло и от немного согбенной фигуры, и от резких черт лица, и от манеры говорить, связанной с заиканием Певцова в жизни, и от особого ритма его речи, и от глуховатого и дразнящего тембра голоса, и от особых, свойственных только ему акцентов движения, которые он порою как бы неожиданно задерживал. Он был всегда очень точен и конкретен, даже несколько напорист, может быть, вследствие того, что ему с трудом приходилось преодолевать на сцене заикание. Эта напористость выражалась во внешнем рисунке ролей, особенно в слове и в жесте, но никогда в мимике.

Беспокойное ощущение усугублялось тем, что Певцов предпочитал «затаенные» образы, не раскрывая их до конца. Театр имел дело с актером исключительной техники, выпуклости и в то же время с актером сложной психологии, которую Певцов вовсе не собирался расточительно обнаруживать перед зрительным залом. Певцов раскрывался {276} постепенно в биографии всех своих сценических созданий.

Лишь Тот в пьесе Андреева — роль, сделанная с совершенным мастерством, — приблизил аудиторию к некоторой разгадке Певцова. Этой разгадкой была невмещаемость людей, которых играл Певцов, в обыденную действительность. Герои Певцова не сливались со своей средой. Они были в одиночестве. Они не верили в жизнь, в особенности в окружающую их ежедневную будничную жизнь.

Певцов не признавал чистюлек на сцене и так называемых светлых образов. Он не любил их играть потому, что не принимал ни общепринятой, ни тем более мнимо парадоксальной морали, которую внушала со сцены буржуазная драматургия. Он чрезвычайно чутко относился ко всякой лжи и отказывался приукрашивать быт. Оттого его благословляющий и мудрый слепец Архип из пьесы Островского был схоластичен и сух. Певцов как будто растерялся от встречи с внутренне ему чуждой ролью — так далека была его философия от всепримиряющего учительства Архипа. Зритель гораздо больше ценил «отрицательные» типы Певцова, чем «положительные». В «отрицательных» заключалась правда жизни, в «положительных» — равнодушие и покорность, противоречившие всему миросозерцанию Певцова. Он берег глубоко внутри суровую надежду на подлинную жизнь, которой он не встречал вокруг себя.

«Тот, кто получает пощечины» обнаружил в Певцове горячий пафос, скрытый в предшествующих ролях. В своем неверии, в своем отрицании Певцов сохранял душевный огонь, который и прорвался при исполнении романтической мелодрамы Андреева. Да, он был горяч, страстен, субъективен в своем осуждении окружающего. Он не принимал действительность, потому что, по его мнению, большие страсти разменивались на медные пятачки, мелкие и фальшивые правденки подменяли большую правду; именно поэтому так часто основными сценическими красками Певцова являлись насмешка, язвительность, ирония, злоба. Он категорически отвергал буржуазную этику и предпочитал вольное одиночество и анархический индивидуализм. Особенно привлекала Певцова в роли «Того, кто получает пощечины» атмосфера неизвестности и загадочности, окружавшая его по пьесе. Она как бы ограждала его «я» от докучливого внимания посторонних.

Было явное и поражающее противоречие в том, что Певцов так заботливо не подпускал к себе и в то же время {277} выбрал профессию, которая, по существу, требовала наибольшего обнажения себя перед толпой. И от всей игры Певцова оставалось ощущение, что он дразнит зрителя, что вот‑вот он до конца перед ним раскроется, но в самый решительный момент Певцов снова запирал дверь к своему внутреннему миру и неожиданно оборачивался к залу иронической гримасой.

Певцов как бы играл в прятки с аудиторией. Но он был порожден ею. Он выглядывал на миг, чтобы потом вновь спрятаться, явно не доверяя зрителю. Вряд ли даже он был доволен его обществом. «Тот, кто получает пощечины» был — не внешне, конечно, а внутренне — биографичен для Певцова. В этой пьесе он свободно высказывал (образ был для этого достаточно загадочен) то, что в других пьесах он говорил обиняком и иносказательно.

Его предреволюционное творчество лишено моментов социальных, и отсутствие их обескровливало его и приводило в тупик отчаяния и безнадежности. В противоположность, например, Москвину и Качалову он видел на сцене только самого себя в различных оболочках. Через творчество он искал ответа на вопрос о несоответствии своих идеалов действительности. В герое пьесы Андреева Певцов соединялся с дорогой ему темой. Переживший разочарование Тот поступает в цирк партерным клоуном. Андреев оставляет в неизвестности реальные причины, приведшие его героя (видимо, «светского человека», «человека общества») к такому странному решению. Может быть, это любовь. Андреев говорит: бывший друг Тота украл его славу, его жизнь, его любовь, внутренне унизил его. «Тот, кто получает пощечины» ищет радости в сознательном самоуничижении. Он скрывает свое лицо под шутовской маской, чтобы никто никогда не узнал его. Он готов принять весь позор дешевого паясничанья, стать «тем, кто получает пощечины» (таково его профессиональное клоунское амплуа), чтобы сохранить «к людям на безлюдье неразделенную любовь».

Этот больной, почти извращенный образ Певцов играл с ошеломляющей остротой. Он подробно разработал клоунскую характерность. Он наделил образ то подобострастными и заискивающими, то почти победоносными и властными жестами. Пользуясь правом юродства, он обращался, как «кошка с мышкой», с людьми, которые приходили из брошенного им мира. Внутренне торжествуя, он издевался над ними. Казалось, сознание оскорбленного «я» наполняло все его трепетное и раненое существо. Сквозь налет циркачества {278} зритель постоянно воспринимал покинутого и замкнувшегося мыслителя. Обнаженная индивидуалистическая психология одновременно и пугала и увлекала зрителя. Певцов вел всю роль по взаимоисключающим линиям: он измывался над своей профессией — и в то же время возводил шутовство в степень почти философской идеи; он страдал — и смеялся над своим страданием. Его сцены с Консуэллой были нежны и трогательны: герой Певцова по-настоящему любил — и в то же время сознавал, что его любовь жалка и напрасна. Он проклинал мир — и в то же время тосковал по человеческой близости. Он верил в дружбу и верность — и понимал всю бесплодность своей веры. Но бороться он не хотел, он лишь молчаливо протестовал, и его протест принимал уродливые и отталкивающие формы. Таков был «Тот, кто получает пощечины» Певцова. Это было отрицание общепризнанных условных ценностей при признании ценностей абсолютных, ясных для Певцова, но отнюдь не очевидных для окружающих.

Певцов свободно «остранял» образ. Героев комедий («Нечистая сила») и чувствительных мелодрам («Роман») он обогащал неожиданной для них горькой философией. Как умен и зол был авантюрист из «Нечистой силы»! Как он хитро смеялся над выживающим из ума дядюшкой, вырезающим из бумаги чертиков, и какое сознание собственной силы было в этом человеке в люстриновом пиджаке! Как он ненавидел все, что мешало ему в его не очень-то возвышенных намерениях! Под видом пристойно-приличной вежливости он презирал не только нелепого дядюшку, но и «лучезарно-солнечную» невесту, и ее жениха, и их мещанскую порядочность. И как зло он заклеймил эту же «порядочность» в «Романе»! Какую сложную борьбу пуританизма и слепой чувственности обнажил Певцов в скучном пасторе Армстронге! Он сталкивал два начала: сухой, рационалистический, доведенный до предела аскетизм и такую же предельную, почти сумасшедшую страсть, рядом с которыми только приторно-нравоучительным был постаревший и поседевший Армстронг в прологе и эпилоге пьесы, лирически вспоминающий о своем молодом романе. Оранжерейная томность не числилась среди красок Певцова. На пролог и эпилог он смотрел как на скучный, навязанный американским автором ассортимент нудной морали, которая только мешала смыслу певцовского исполнения. Поэтому он пренебрегал сценическим «введением» и «послесловием», он произносил все нужные слова, внутренне ими не заинтересованный, накапливая в течение пролога силы {279} для выбранной им актерской задачи и отдыхая от нее в эпилоге. Но от этого еще более выделялись подтянутая фигура молодого Армстронга, не сомневающегося в праве осуждать и прощать людей, его длинный застегнутый сюртук, елейная манера держаться, спокойная благость и душевная слепота. С самого начала пьесы было ясно, что Певцов отказывает Армстронгу в пасторском лицемерном праве суда; и чем ярче выступала его умиротворенность и порядочность, тем страшнее был взрыв опустошительной чувственности, опрокинувшей все привычные этические правила и обнаружившей всю ложь пасторской жизни. Нет, Певцов не жалел и не любил своего Армстронга.

Певцов был жестоким художником. В этой жестокости был его сумрачный восторг, и за нею скрывалась глубоко запрятанная вера в жизнь «вообще». Он как будто был оскорблен «реальной» действительностью и не принимал для себя удобных житейских норм, которыми буржуазное общество регулирует чувства и мысли своих граждан.

Все эти качества Певцова наиболее полно вылились в Павле I. Певцов как бы с наслаждением разбирался в противоречиях образа, бросая вызов зрительному залу, который не мог противостоять мастерству его игры.

В центральной фигуре пьесы его интересовала не патология. Для Певцова сумасшествие служило только одной из красок. Темой Павла была основная тема Певцова — одиночество. В Павле она достигла наивысшего напряжения. Когда впервые на плацпарад в морозное снежное утро быстро и прямо выбегала небольшая, но вся подтянутая и подозрительно оглядывающаяся фигурка русского венценосца, казалось, вместе с ней, вместе с актером Певцовым, ожила на сцене уродливая страница из истории российского царствующего дома. Сомнения быть не могло: да, это безусловно он — дегенерирующий царь, юродствующий император, убитый в мартовскую ночь восемьсот первого года в Инженерном замке. Душевная изломанность Павла бросалась в глаза — в нарочитом паясничанье, в безотчетных и внезапных жестах, в повышенной, истерической декламационности, в безостановочной скачке отрывистых слов. Певцов вводил зрителя в душевные тайники Павла: он показывал воспитанное матерью и двором неверие в людей, горделивое сознание себя единовластным правителем, желание и боязнь до конца проявлять свою царскую мощь и всепоглощающий страх — страх перед народом, перед сыном, перед придворными, перед неминуемо надвигающейся смертью. Он хотел победить этот страх величавым {280} великолепием Двора, неожиданной решительностью поступков и фантастическими планами мировых завоеваний. Но ясное сознание враждебности всего окружающего приводило к параличу воли, к юродству, к бегству в нежные объятия Гагариной. «Обаяние уродливости», которым Певцов так часто дразнил и завлекал буржуазного зрителя, было представлено со всем блеском актерской техники.

Певцов понял свою власть над зрительным залом и наслаждался ею. Как художник он ушел в себя. Он строго замкнулся в самом себе, и, чем тверже он не допускал к себе зрителя, тем больше зритель им интересовался. В своих ролях он затаивал тяжелую неразрешенную думу и был готов к неожиданному взрыву. Даже когда он играл комедию, он веселился невесело. Юмор Певцова перерастал в сарказм: Певцов относился к окружающему быту полуиронически, полууничтожающе. Он с радостью отыскивал черты, которые беспокоили зрителя и шли наперекор симпатиям зрительного зала. Он никогда не воплощал людей «не думающих». Его влекли извивы и изгибы человеческой мысли, но мысли уединенной и озлобленной.

Он был актером-индивидуалистом, и, может быть, никто другой не передавал с такой горечью и отчетливостью одиночество человека в буржуазном мире. Его исполнение было повестью о мыслящих одиночках, не согласных с окружающим и нашедших спасение в язвительном осуждении и мстительном разочаровании.

Революция имела решающее влияние на его творчество. Первоначально думалось, что художник типа Певцова уже никогда не сломает своего скептического отчаяния. И действительно, Певцов переживал первые годы революции творчески мучительно. Образ мыслящего одиночки был лишен своей социальной почвы и не мог доминировать в творчестве советского актера. В первые семь лет после революции, вплоть до поступления в бывший Александринский театр, он прошел длительную полосу колебаний и скитаний. Он играет в Показательном театре, в Художественном, в МХАТ Втором, в Театре имени МОСПС, организует свою труппу — и всюду остается случайным гостем, не сливаясь с коллективами и бросая их ради новых и неясных опытов. Певцова потянуло к трагическим ролям. Ему, вероятно, казалось, что свой прежний «индивидуализм» он теперь подымет до трагической высоты, что через трагедию он найдет освобождение. Он сыграл короля Лира и Шейлока. Попытки Певцова были неудачны, хотя зритель присутствовал при катастрофе крупных замыслов, при почетных {281} провалах, а не дешевых успехах. Как будто Певцов сам потерял уверенность в той маскировке, которой он ранее пользовался. И в Лире и в Шейлоке он продолжил тему «одиночества». Но какая-то трещина расколола твердость былого утверждения «одиночества» как спасительного принципа жизни. Его Лир и Шейлок охвачены сомнениями и тревогой. Уже не ирония проникала эти образы. Мысль Певцова беспокойно обострилась. Шекспировские образы в его исполнении были насыщены не столько трагической силой, сколько судорожными поисками истины, которой Певцов сам в себе еще не находил. Уединение их не спасало. Он снизил Шейлока и Лира в масштабах по сравнению с Шекспиром. Певцов впадал то в чуждую ему псевдопатетику, то в натурализм и становился не трагическим, а театральным героем; но одновременно он был трогателен и беспомощен в сценах безумия и встречи с Корделией. Как будто простые нежные человеческие чувства задрожали в его душе, и именно на эти чувства откликался новый зритель, а не на певцовскую декламацию и на несвойственный Певцову бытовизм.

В конце концов Певцов рассмотрел в Лире и Шейлоке ту тревогу, которая насытила и остальные его роли эпохи гражданской войны, — он увидел ее и в бунтующем Савве Леонида Андреева, и в Тарелкине Сухово-Кобылина, и в кассире из «Собачьего вальса» Андреева. Певцов уже не мог спрятаться от действительности в индивидуализме и одиночестве. Он метался, заранее готовый отречься от мучительных тем своего прежнего творчества и еще не верящий в реальную возможность этого освобождения, принесенную революцией. Амплитуда его колебаний была широка — от Шекспира к Андрееву и Сухово-Кобылину. Казалось бы, именно Тарелкин — он же Копылов — должен был подтвердить славу Певцова. В плане актерском и психологическом Тарелкин развивал тему «двойственной психологии» «Того, кто получает пощечины», может быть, лишь с еще большей остротой. Подобно этому герою из пьесы Андреева, Тарелкин носил маску и, подобно ему, издевался над окружающим. Но Тарелкин Певцова оказался не развитием, а только повторением образа Андреева, но уже без его лирического пафоса. Певцов повторял все принесшие ему славу приемы: он по-прежнему был саркастичен и парадоксален, но хотя внешне он сделал роль более чем благополучно, исполнение отдавало холодком, как будто он сам больше не верил ни произносимым монологам, ни сценическим положениям пьесы.

{282} После трагических ролей возвращение его к былому репертуару (Фредриксен — «У жизни в лапах») вообще не возвышалось до прежнего уровня исполнения. Загадочность уже была для Певцова неинтересна. Он разгадал загадку, и за ней скрывалась пустота. Он уже не защищал ревниво своих одиноких, опустившихся и искривленных людей, он потерял ритм их исполнения. Он их открыл для себя по-новому и категорически отверг.

Певцов всегда был беспощадным, жестоким и требовательным к себе художником. Вероятно, поэтому его стремительные поиски самого себя в этот период были более явственны зрителю, чем у какого-либо другого актера. Этот затаенный художник неожиданно обнаружил перед зрителем свою тоску, которую желал сбросить с себя. Он уже не боялся признаться зрителю в тревоге, которая его измучила и которую он хотел теперь победить. Он сбросил забрало, которым ранее оберегал себя от докучливых взоров, и просил помощи у общества, перестраивающего мир, в то время как раньше от нее отказывался и презирал ее. Он был упорен и тогда, когда, преодолевая свои физические недостатки, он воспитывал в себе совершенного технического актера, и когда создавал Побяржина, и «Того, кто получает пощечины», и Павла, и особенно он был упорен в своих новых поисках, так как не мог не признать всей правоты революции. Стремясь нащупать почву под ногами, он брался за роли, даже чуждые его индивидуальности. Он сыграл городничего в «Ревизоре» — и неудачно, ибо городничий не позволял никакого «остранения» и не допускал никакого мучительства. В Певцове же не было ни грубости николаевского времени, ни сатирической мощи. Певцов неудачно «наигрывал»: он «играл» чувство — злобу, зависть, стяжательство, он «играл» нарочитую простецкость, но он должен был сознаться, что никаких элементов для роли городничего он в себе не заключал.

После каждого такого опыта Певцова еще более влекли реалистические и цельные образы. Ему стало ясно, что и исполнять и понимать их нужно иначе и шире, чем он играл раньше. Каждая из его неудач отлагала в нем кое-что положительное, что потом росло и развивалось в его творческом сознании: эти роли, с одной стороны, определяли пределы его сил, с другой — или показывали, что художнику не надо изменять самому себе (как, например, роль городничего), или утверждали важность больших и здоровых чувств (как, например, шекспировские трагедии). И когда он, наконец, сыграл Князева в «Расточителе» {283} «в технике блестящего характерного актера», то он, по словам готовившего с ним роль Сушкевича, «в этой роли, может быть, как никогда, показал свои возможности актера, способного совершенно перевоплотиться в образ, найти полный отход от себя, найти виртуозные приемы сценической выразительности».

Он нашел их в верности характера, в исторической и социальной типичности, он почувствовал право художника на многообразие жизни, на выражение различных сторон действительности и проявил свою волю к полноценному реализму.

И тогда новой, глубокой простотой повеяло от созданий Певцова. В его игре вырвалась наружу радость, скрывавшаяся в нем за долгие годы отрицания и неверия. Певцов преодолел и убил свои собственные штампы — завоевание, доступное не многим художникам и свидетельствующее об огромном внутреннем содержании. Он убил именно те штампы, которые в свое время делали его таким интригующим для буржуазии актером. Он отказался от всех оттенков, которые придавали неизведанную прелесть и загадочность его исполнению. Чеканность формы уничтожила былую капризность сценических приемов.

Мы присутствовали при рождении нового человека. Певцов увидел мир открыто и мужественно. Он весь отдался этому новому чувствованию. Он увидел зрительный зал, с которым уже не надо было бороться, а которому можно было отдаться во власть, он увидел простые слезы и хороший смех. Не случайно он сам воскликнул про себя как художника: «Мне надоело быть штатным злодеем!» «Потеря одиночества» — тема последних лет Певцова. Он не пугался сентиментальности, он открыто признавался в своих чувствах и мыслях. Пафос его игры стал пафосом любви к друзьям и ненависти к врагам. Певцов полюбил страну, окружающую жизнь, так не похожую на ту, которую он ранее не принимал. Кризис кончился счастливо: Певцов вырос в свободного художника.

Если еще в «Робеспьере» Певцов сохранил мучительность, то в «Ярости», несмотря на бледный и, по существу, не заслуживающий внимания авторский материал, глубокая человечность исполнения связала его со зрительным залом. Трудно было узнать прежнего неврастенического Певцова в этой фигуре, так просто и скудно одетой, с такой любовью смотрящей из-под взъерошенных бровей и с такой беспощадностью осуждающей ошибки. Суровая нежность сплеталась с трезвостью ума. Певцов заботливо и требовательно {284} подбирал отдельные черты, повадки, привычки, характеризовавшие образ. Он собирал их со страстью коллекционера, боясь пропустить хотя бы малейшее драгоценное наблюдение, и в то же время проверял сотни раз свои приемы, чтобы не искривить образ и не изменить себе. Прежняя его «личная» правда казалась ему теперь мелкой и ничтожной, почти «неправдой». Новая, мужественная истина наполнила его всего, он увидел мир во всей его сложности и понял, что счастье коллектива завоевывается борьбой, а не одиноким и замкнутым болезненным протестом. Вскоре Певцов сыграл Красильникова из «Штиля», Ухтомского в «1905 годе». Во всех этих образах кипело богатство обостренной духовной жизни, — как кипело оно в одном из лучших его созданий — профессоре Бородине. Он не только нашел достоверную и точную внешнюю характерность кабинетного ученого, но и прочертил весь его сложный путь от абстрактного теоретизирования до стоившего многих душевных усилий отказа от своих заблуждений и яростного внедрения в новую жизнь. Он сыграл Бородина с полной творческой отдачей — остро, с только ему свойственной изысканной простотой.

С каждой ролью Певцов глубже работает и считает свою деятельность далеко не исчерпанной. Он писал: «Моя любимая роль — это та, которую я еще не сыграл, которая еще, может быть, даже совсем не написана. Я сказал бы так: что я всю жизнь делал эскизы к какой-то главной роли. Раньше, в дореволюционное время и еще в первые годы революции, я делал эскизы к Гамлету, к гамлетизму, я делал эскизы к пьесе Андреева “Тот, кто получает пощечины”, а теперь я делаю эскизы современных ролей — я сыграл “Штиль”, “Ярость”. Я делаю первоначальные эскизы по этим вещам к портрету лучшего человека новой эпохи — это меня интересует больше всего. Сейчас еще никто не может написать Ленина, а вот представьте себе через пятьдесят лет замечательное художественное произведение, в котором будет достойно выведен Ленин. Так вот, мне хочется готовиться к этому произведению и хочется больше готовиться к этому, чем к Гамлету в прошлом».

1939

# **{****285}** Алиса Коонен[[14]](#endnote-15)

Первой ролью Алисы Коонен в Художественном театре была Митиль в «Синей птице» Метерлинка (1908). За ней последовали Анитра («Пер Гюнт») и Маша («Живой труп»).

Коонен начинала в Художественном театре в годы его крайнего внутреннего беспокойства. Театр уже отошел от раннего натурализма, но еще не пристал к новым берегам. Пять-шесть лет он отдал частичным поискам обобщенной формы, далекой от прежнего «подражания жизни». На театр влияли символическая литература и живопись. Эти годы ясно отразили колебания, возникшие в театре под влиянием общественной реакции после революции 1905 года. Это было время условностей «Драмы жизни», изысканных ширм «Гамлета» и психологической трагедии «Карамазовых». Ни в одном из названных спектаклей Коонен не участвовала, но мимо нее не могли пройти и не прошли бесследно искания руководителей МХТ.

Юная Коонен чутко интересовалась внешней формой, а поэзия Брюсова и Бальмонта, драматургия Метерлинка и повести Гамсуна составляли ту художественную пищу, которой питалась значительная часть интеллигентной молодежи этой эпохи. Коонен вместе с другими переживала поветрие декадентства, усугубленное и подчеркнутое условными постановками МХТ. В спектаклях МХТ Коонен привлекали не близость к быту и не подробный психологический анализ, а, напротив, приподнятая праздничность, красота движений, звучность речи — то, что понималось под широким определением «театральность». Такая лишенная привычных шаблонов театральность жила в сказочной наивности Метерлинка, и она же насытила восточные песни Анитры и окрасила патетикой Машу. Коонен не укладывалась в узкие рамки актерского амплуа. Впрочем, ими давно пренебрегал Художественный театр. Но даже тогда показался неожиданным, после детских интонаций Митиль и бурных плясок Анитры, внутренний сосредоточенный {286} огонь, прорвавшийся в Маше и обещавший очень большую актрису. Теперь ясно, что уже в раннюю пору деятельности Коонен в ней определились противоречия, которые впоследствии сопровождали весь ее творческий путь.

Все три роли не походили друг на друга, и все они были исполнены первоклассно. Но масштаб достижений был различен. Как бы легко и наивно она ни играла Митиль, как бы красиво она ни пела и ни танцевала в «Пер Гюнте», все равно самой значительной ее ролью оставалась Маша в «Живом трупе». Для сказки Метерлинка у Коонен нашлись детски капризные и детски серьезные интонации; тоненькие девочкины ножки пропадали в больших деревянных башмаках; смешные пряди белобрысых волос выбивались из-под чепчика. Станиславский, ставивший пьесу, помог ей поймать сказочно-наивный стиль, и Коонен живо подхватила указания режиссера. В Анитре ее увлекли уже необычность образа, темперамент восточных плясок и дикость необузданного нрава. Коонен выполняла эти задачи с явным наслаждением. «Экзотика» пленяла и прельщала ее. Она безотчетно мечтала быть на сцене принаряженной

Что могло быть удобнее для театральной нарядности, чем «восточный стиль», тем более выполненный со вкусом и тактом «художественников»? Анитра заразила Коонен теми идеями пластики и ритма, которые повторятся затем во многих ее ролях.

Но Маша с ее душевной глубиной, страстью и человечностью несомненно возвышалась над остальными образами Коонен. В ней сохранялись все прекрасные свойства таланта Коонен: и ритмичность, и пластическая красота, и любовь к сценической яркости, но в театральности Маши отсутствовал пряный ориентализм, внутренний рисунок был строг и сосредоточен. А главное, была у Коонен в этой роли хорошая простота, даже в самой внешности ее цыганки Маши — в ее черных гладких волосах, рассеченных посредине прямым пробором, в черном длинном шелковом шуршащем платье, в плавной медленности движений и, более всего, в силе и заразительности переживаний. Остальные роли, сыгранные Коонен, не внесли ничего нового в ее характеристику. Но для театрального завсегдатая было очень любопытно и интригующе допытаться, по какому руслу направятся интересы Коонен и что станет для них исходным пунктом — Анитра или Маша.

Коонен покинула Художественный театр в 1913 году. Она ушла в только что организованный Свободный театр, где Марджанов обещал возродить синтетическое искусство {287} и куда Коонен пригласили исполнять пантомиму («Покрывало Пьеретты») и китайскую сказку («Желтая кофта»). В Свободном театре она не отошла от художественного беспокойства, создававшего одну из движущих сил МХТ. Формальные театральные задачи оказались здесь обнаженнее, обширнее и много ближе к образу театра, о котором тогда мечтала Коонен. Она не делала для себя пока окончательных выводов. Покинуть Художественный театр еще не значило внутренне с ним порвать. Да и сам Свободный театр не имел твердых театральных принципов: «синтетические» теории Марджанова на самом деле пока оставались лишь эклектикой жанров. Оперетта, пантомима, опера, мелодрама и стилизованная китайская пьеса сосуществовали в этом театре, мало влияя друг на друга. Но Коонен получила новую опору своим симпатиям к праздничной необычности и нарядности и впервые попробовала себя в новом для нее жанре пантомимы. Пьеретту («Покрывало Пьеретты») она играла сильно, еще не чувствуя специфики пантомимы, а давая, скорее, «драму без слов». Она разрушала порою музыкальную ткань психологическим реализмом переживаний. Она как будто насильно сдерживала себя и подавляла вспыхивающее желание заговорить; иногда казалось, что слов ей мучительно не хватает, что ей хочется крикнуть или громко зарыдать. В те же моменты, когда она находила нужное равновесие, она была правдива в переживаниях и прекрасна в формах их выражения. Это был ее громкий успех — успех, тем более для нее показательный, что он подтверждал на практике ее мечтания.

Свободный театр имел, по существу, лишь одно законченное стремление. Он хотел забыть окружающую жизнь ради фантастической театральной жизни, гораздо более реальной и убедительной, по мнению его руководителей, чем действительность. Коонен тоже все более и более верила в этот изысканный мир, где все совершается по-иному, где люди красиво двигаются, красиво одеваются, красиво страдают и красиво умирают. Режиссером обоих спектаклей — «Покрывало Пьеретты» и «Желтая кофта», — в которых участвовала Коонен, был Таиров. Работа в Свободном театре связала актрису с режиссурой Таирова на долгие годы — встреча определила дальнейшую сценическую жизнь Коонен. После кратковременного шума и быстрого распада Свободного театра в этот же год Таиров организовал Камерный театр, и Коонен встала в первые ряды нового театра в качестве его главной актрисы.

{288} Среди наших актрис не многие имели такое богатое, исчерпывающее и близкое соприкосновение с быстрой сменой художественных течений предреволюционной эпохи, как Коонен. Она уже в Художественном театре познакомилась со Станиславским и Немировичем-Данченко — режиссерами, Андреевым, Ибсеном, Метерлинком — драматургами, Добужинским, Ульяновым — художниками; в Свободном и Камерном она попала в окружение символизма в поэзии и «левых» группировок в живописи; от «Мира искусства» к «Бубновому валету», от стилизации к беспредметничеству вместе с художниками эволюционировал Камерный театр. Той же дорогой шла и Коонен. Основной ее задачей стало овладение формальными законами актерского искусства. Получив актерскую основу в Художественном театре, Коонен теперь увлеченно следовала за Таировым. И хотя театру приходилось ревниво бороться за существование, а жить и работать в тяжелых материальных условиях, Коонен находила большую радость в развертывавшейся борьбе, которой она отдалась целиком и которой она приписывала историческое значение. Ей казалось, что судьба Камерного театра решает судьбу театра вообще. Каждую его новую постановку она защищала с ревностью и яростью неофита, отгораживаясь от других театров и часто теоретически отрицая то, что она продолжала делать на практике. Ей казалось, что именно здесь — на режиссуре Таирова, на репертуаре Бомарше, Гольдони, Уайльда, на пантомимах Дебюсси и Донаньи, — опираясь на обновляющиеся формальные задачи, она свободно овладеет театральностью, которая манила ее в первые же годы сценической работы. Этим самым окончательно определился круг ее эстетических интересов. Несколько лет ее больше всего занимает проблема «совершенного актера», призванного, по ее мнению, создавать сценические образы, освобожденные от житейских мелочей и бытовых подробностей.

Вслед за Таировым она переносила в актерское искусство приемы, которые они застали в современной западной живописи и у ее русских последователей. Коонен стремилась обратить свое тело, свой голос, свои чувства в послушный инструмент, на котором она играла бы, как на скрипке, сливая музыкальность речи и пластику движений в стройное целое, побеждающее зрителя не столько «истиной страстей и правдоподобием чувствований», сколько изысканной красивостью. От реальных переживаний она рвалась к неосознанным «эмоциям» (термин Таирова), от подробной {289} психологической разработки ролей — к большим и эффектным кускам.

Нельзя представить, чтобы такой актерский поворот давался ей легко. Слишком сильно коренилась в ней еще сценическая правда Художественного театра, и, как бы усиленно Коонен ни прививала себе понятие об этом совершенном, но в своей основе отгороженном от реальности актере, в ней постоянно прорывалось понимание внутреннего образа, усвоенное ею в МХТ. Ее сценический путь, несмотря на его кажущуюся стройность, на самом деле был полон противоречий, и самая крупная представительница эстетического театра неизменно возвращалась — может быть, сама этого не сознавая — к тому театральному направлению, против которого восстал Камерный театр. Камерный театр, отрицая натурализм, вместе с тем отрицал и актерский реализм. Коонен часто практически было трудно, почти невозможно оставаться в рамках предписанного ей «эмоционально» возбужденного актера, приучившегося правильно и красиво сочетать свои движения с трехмерной декорацией и гармонически расчетливо двигаться по «сломанной площадке».

Потому она особенно упорно и последовательно, доходя до крайних выводов, работала именно в этой области. К этому присоединялись ее литературные симпатии. К господствующему репертуару предреволюционного буржуазного театра она относилась с отвращением. Она ни разу не играла в пьесах Рышкова и Арцыбашева. Ее не интересовали ни обличения существующего строя устами опереточной актрисы в пьесе Рышкова, ни дамские вопросы арцыбашевской «Ревности». По характеру таланта и по внешним данным она не вмещалась в эти позорные и пошлые драмы. Она предпочитала классиков и западных драматургов, которые помогали ей удаляться в мечту, — Камерный театр даже исторические пьесы зачастую отрывал от эпохи, рисуя вечные страсти, неизменную для всех времен красоту и так же неизменно повторяющуюся историю любви мужчины и женщины.

Для «театрального» театра Коонен до конца пользовалась своими превосходными сценическими данными: отлично поставленным глубоким голосом (навсегда запомнилось ее пение в «Живом трупе»), выразительным лицом с горящими глазами и гибкой, ритмической фигурой. В пропаганде театральности Коонен заходила далеко: многие из ролей в Камерном театре она не столько «играла», сколько «пела» и «танцевала», как будто ей доставляли огромное {290} актерское наслаждение певучие переливы голоса и ритмически точные или порывистые движения. Актрисы начали говорить «под Коонен», растягивая гласные и подражая ее музыкальной гамме речи. Она считала необходимым каждое свое движение и звук сделать красивыми и избегать случайных интонаций и жестов вне точно разработанного эстетического целого. Но она не замечала, что ее идеальный образ «синтетической актрисы» реально был образом не всех эпох и не всех классов, а образом современной «утонченно культурной» женщины, стоявшей над реальной действительностью и так же безотчетно принявшей отвлеченную субъективную мечту за жизненный закон. И чем более изысканны были изгибы рук Коонен, чем более томной, острой или рвано-судорожной делалась ее походка, чем богаче по звуку становилась ее фраза, тем более рафинированными и пряными становились и ее игра и воплощаемые ею персонажи. Она нарочито и сознательно делала из себя «эстетическое явление», «эстетический факт» и достигла в этом несомненного индивидуального мастерства. Она изучила тайны театрального наряда и свободно драпировалась в пышные ткани, заставляя костюм аккомпанировать каждому своему движению. Она легко преодолевала изломы сценической площадки. Она, как скульптор лепит из глины, лепила из своего тела, прерывая на миг движение, чтобы зафиксировать его в статуарности и дать зрителю возможность полюбоваться изысканностью позы. Она шла к тому, чтобы и самые свои переживания сделать абстрактно красивыми, заражая зрителя в лучшем случае внимательным сочувствием, в худшем — заставляя его восхищаться страданием героини, не преступающим строгих эстетических канонов.

Среди этих первоначально сыгранных Коонен ролей были и такие, как веселая Джанина в «Веере» Гольдони или Сюзанна в «Женитьбе Фигаро»; были и такие, как царевна Мейран в «Стеньке Разине» Каменского или испанка в пантомиме Кузмина. Коонен как бы продолжала серию образов, начатых еще в Художественном театре капризными девушками и экзотической Анитрой. Но они появились перед зрителем уже в измененном обличье. Взбалмошная Джанина и хитрая Сюзанна потеряли когда-то свойственную Коонен непосредственность. Она не столько жила этими образами, сколько изображала их. Между ними и Коонен наступил разрыв. Их простые переживания не волновали утонченную Коонен, их простодушное лукавство не заражало самой актрисы и их радость не заполняла ее {291} внутреннего существа. То же повторилось при исполнении и великолепной царевны Мейран и выдуманной героини восточной трагедии поэтессы Любови Столицы («Голубой ковер»): Коонен смотрела на свои образы со стороны. Они служили для нее лишь предлогом для театрального мастерства, их подлинные радости и печали скользили мимо Коонен, не вовлекая актрису в круг их жизни. Все было точно и размеренно, но Коонен веселилась не веселясь и страдала не волнуясь.

Постепенно роли, связанные с кокетливостью и задором, становились все реже или совсем отпадали. Как бы ни искусничала в них Коонен, они не удовлетворяли ее возросших актерских запросов. Отпадали и легковесные соблазны пряного ориентализма: как бы мастерски ни передавала Коонен песни таинственного бутафорского Востока, «Голубой ковер» и царевна Мейран обнаруживали несомненную фальшь своего экзотического наряда. Когда Коонен изредка возвращалась к этим сценическим жанрам, они не обогащали ее сценического багажа и, не прибавляя ничего нового к ее характеристике, лишь повторяли пройденный ею путь.

Коонен сама как бы чувствовала неизбежную трещину между внешним и внутренним сценическим рисунком. В ней пробуждались другие, более серьезные и глубокие чувства. Ей стало тесно в этих ролях — в Коонен возникла жажда образов с такими сильными страстями, которые когда-то наполняли ее Машу. Все более решительно отказываясь от ролей внешнего плана, она как будто сознавала, что ее мастерство обращается лишь в ослепительный сценический фейерверк, а легкие и простые чувства заслонены такой тяжелой сценической нагрузкой, что теряют свой смысл. Коонен уклонялась от угрожающей ей внутренней опустошенности и вместе с Таировым искала какого-то другого пути. В ней усугублялось ощущение беспокойства и неудовлетворенности, сопровождавшее самые веселые и самые томные роли Коонен. Постепенно это ощущение стало доминировать в ее творчестве. Тоска начинает пронизывать ее образы. Принимая методы Таирова, она применяет их к ролям большого масштаба, которые неизбежно требовали от нее и большого внимания к внутренней характеристике образа. По отношению к ним прежние роли начинают казаться только сценическим упражнением. Наиболее яркая представительница эстетического театра, она полностью исчерпала его возможности. Так параллельно образовалась длинная цепь ее лучших образов: Сакунтала — {292} Саломея — Адриенна — Федра — Эбби Кабот («Любовь под вязами») — Элла («Негр») — Эллен («Машиналь») — Клеопатра. Их можно было бы считать «трагической» линией Коонен, если бы они не являлись сочетанием многих и разных качеств ее таланта.

В разнородных ликах — Сакунталы индийского драматурга Калидасы или уайльдовской Саломеи — Коонен передавала неясную и неотчетливую тревогу, характерную для символистской поэзии. Коонен всегда оставалась тонкой, болезненно чувствующей, легко и бурно реагирующей женщиной начала века, женщиной переломной эпохи: обостренность ощущений и восприятия наполняла все ее образы. Тоскующую, безысходную неудовлетворенность она смягчала нежной лирикой, что придавало особое и пряное звучание ее исполнению и отличало его, помимо формальных приемов, от других актрис. Каждый образ она стилизовала соответственно своему представлению об авторе, оттого так мятежно разорвана и парадоксально изломана была уайльдовская Саломея, оттого так утонченно нежна, как легендарная мечта о далекой прошлой Франции, была Адриенна из мелодрамы Скриба. Федрой Коонен подводила предварительный итог сыгранным ролям. Коонен играла испепеленную напрасной страстью женщину, подобно тому как неудовлетворенность и безответность характеризовали ее Саломею и Адриенну. Все их чувства и вся их воля сосредоточивались на любви, она закрывала от них остальные стороны жизни; они воспринимали любовь не как радость и счастье, а как сжигающий и опустошающий огонь, потушить который они не в состоянии и который влечет их к неизбежной гибели. В Адриенне Коонен было какое-то удивленное недоумение перед жизнью; она отстранялась от любви и в то же время послушно и покорно шла ей навстречу. Она ждала и звала ее где-то глубоко внутри себя. Такая нежная и трогательная была Коонен в первой встрече с Морицем и беззащитная, беспомощная — в последнем акте. Она нигде актерски не нажимала и ничего не подчеркивала. Адриенна жила в завороженном мире, и ее любовь к Морицу тоже была завороженная — такова была основная доминанта этого исполнения. Саломея соединяла неясное томление с порочной чувственностью. В этой роли Коонен была безудержно смела. Она сильно почувствовала основную, эротическую стихию Уайльда. С полуоткрытым ртом, с неосознанно разнузданными движениями, с волей, подчинившейся слепому желанию, она становилась порою страшна, оправдывая приказ Ирода «задушить {293} эту женщину». На всем же облике Федры лежала печать экстатичности и жесткости: она сквозила в почти мужском профиле, в огненных волосах, в багровом плаще, в разорванных движениях при первом появлении Федры — Коонен, когда она на невысоких котурнах пересекала под прямым углом сценическую площадку, шла лицом к зрителю и внезапно как бы сламывалась, охваченная болью и позором своей любви к пасынку. Коонен металась по площадке, то сгибаясь к земле, то простирая руки к небу, призывая его гнев и проклятие на свою голову; она говорила свои монологи напевно, порою превращая их в тоскующий плач и болезненный крик.

Одна постоянная нота доминировала в роли — непобедимая страсть, утоление которой не освобождает и не осчастливливает женщину. Коонен отодвигала на второй план и мучения долга по отношению к Тезею и ревность к Арикии, оставляя их как легкие добавочные краски. Она сжала и направила к одной цели весь свой темперамент и волю. И чем ее законченное и совершенное исполнение было ярче, тем яснее становилась опасность такого категорического обобщения образов.

Но и в этой серии ролей Коонен не отказалась окончательно если не от приемов МХТ, то от его понимания актера; напротив, оно противоречиво сочеталось с методами Камерного театра. От МХТ она сохранила верность единому действию и твердость сквозной линии. Она отказалась от быстрой смены приемов, частой в ее первых ролях в Камерном театре. Она, как и Таиров, снова поняла, что сжатость, четкость и ясность — прекрасные свойства актерского исполнения. Но в противоположность МХТ Коонен давала усеченный и конденсированный в великолепии пластики и красоты звука образ Федры. Она сводила психологическое зерно роли только к одной черте, вне всего многообразия психологии человека, так как ее женщины безудержно искали счастья в любви и никогда не находили его, — все остальное Коонен беспощадно отсекала.

В качестве сценического создания «Федра» должна была соответствовать, согласно парадоксальной мысли Таирова, формуле «созвучия революции» — формуле, увлекавшей часть художественной интеллигенции в течение первого революционного пятилетия. Как в общей режиссерской работе, так и в образе Федры Таиров считал «созвучными» и отвечающими эпохе напряженность страсти, остроту и четкость приемов, высокий уровень обобщенных и сжатых чувств. Но революция на самом деле не откликалась {294} на «обобщенные» чувства. Она требовала ясного и конкретного содержания — и идеалистическая формула «созвучия» быстро отпала. Театр поворачивался к социальному содержанию. Таиров заговорил о «конкретном реализме». Коонен приступила к новым поискам, подчиняя им свои прежние приемы.

Коонен, как и ее театру, новые задачи давались с трудом. От отвлеченного эстетического восторга она переходила к реальной действительности. Нужно было уже не только по-новому осознать законы ритма и отвести принадлежащее им в актерском искусстве место. «Танцевальность» движений, «пение» монологов явно не соответствовали реалистической трактовке образа, которой предстояло теперь подчинить внешнее мастерство. Коонен прежде добивалась единства поэтического образа, отсекая или суживая отдельные его черты; теперь она должна была разгадать единство в сложности переживаний. Коонен прежде не задумывалась над социальным зерном роли, и единственной ее темой была опустошительная сила страсти. Теперь ей предстояло разрушить стеснительные формальные рамки и увидеть разнообразие людей, их классовую природу и богатство тем и проблем, возникающих в жизни.

Порою она робко возвращалась к своему актерскому прошлому, но возврата не могло и не должно было быть. Все эти бесплодные попытки вели к актерской катастрофе. Промелькнувшая в репертуаре Камерного театра «Розита» — бледное подражание кинематографической новелле — показала, насколько мелок был авторский образ и ненужно фальшив выдуманный, ложноиспанский экзотизм, обращенный к самым примитивным традициям «эстрадной Испании». Его не мог оживить даже темперамент Коонен. Попытка сыграть модернизованную Антигону в плане обобщенных чувствований и беспредметного пафоса также кончается неудачей. Но чем обширнее развертывалась работа, тем яснее определялся путь Коонен: он вел к реальной жизни, но отнюдь не к подражанию быту. Быт всегда противоречил всей художественной манере Коонен, но строгая правда образа притягивала ее все сильнее.

Так начался новый этап сценической жизни Коонен Где и как могла Коонен вновь обрести утерянную сложность психологического рисунка? Как могла она применить свое изощренное мастерство к современным образам или по-новому свежо понять классическую драматургию? Обновление могло прийти только от содержания. Мечта об актере, освобожденном от жизни, на практике оказалась {295} художественной ложью И Коонен начала искать мостки от прежних ролей к новым. Она нащупывала почву под ногами. Американский драматург О’Нил неожиданно принес нужный материал. Содержание, которое Коонен могла раскрыть, она первоначально нашла в психологии современной западной женщины. Она взволнованно всматривалась в образы «Любви под вязами» и «Негра», в образы женщин далекой Америки, в людей, живущих в маленьких американских городах или на заброшенных фермах; она всматривалась в них с неожиданной для себя трезвостью ума, не останавливаясь перед их осуждением и не закрывая глаз на реальную окружающую их социальную обстановку. И Коонен впервые увидела трагедию интеллигентной женщины в условиях капиталистического строя. Она увидела гнет большого капиталистического города, который пожирает людей и разрушает их жизни. Она увидела внутренний конфликт между «маленьким средним» человеком и «господами жизни». Ее отношение к «средним» людям существенно изменилось по сравнению с тем содержанием, которое она вкладывала в свои предреволюционные роли. Она не отрывала своих героинь от окружающей действительности, а связывала их с ней.

Эбби Кабот в «Любви под вязами», Элла в «Негре» и Эллен в позднейшей «Машинали» развивали одну и ту же общую для них тему! Исполнение Коонен теперь пронизано большой психологической правдой. Зритель угадывает за тоской и безнадежностью американских женщин и девушек их ежедневный быт. В пьесах О’Нила Коонен отбрасывала все, что связывало ее с внешней декоративностью. Она овладевает лаконизмом большой художницы. Свое не наигранное волнение она вмещает в строгие рамки, и от этого ее исполнение еще больше волнует. Она пользуется скупым красноречием движений, передающим охватившие ее чувства: так в «Любви под вязами» она рассказывает о смерти ребенка, а в «Негре» доносит молчаливый монолог о самоубийстве и падении. И если в пору ее первых лет она увлекала задором и молодостью, сейчас ее пафос заключен в глубоком и сильном анализе человека. Как ничтожна стала пленявшая ее ранее красивость! Она поняла, что судьба женщины — не в неутолимой любви, которая вела к гибели, а что есть социальные факторы, разрушающие жизнь человека. Она всем сердцем сочувствует потерянным среди большого капиталистического города девушкам с искривленными душами, слепо бредущим за недостижимым счастьем.

{296} В области актерской ритм обозначает для нее только четкую форму, в которую она отливает образы. Она дорожит жестом не как очаровывающим узором, а как драгоценным средством передать взволнованность человеческой души — средством, которым нельзя злоупотреблять. И хотя авторы пьес рисовали не такие уж значительные фигуры и хотя бунт их героинь был всего-навсего анархическим и личным бунтом, зритель внимательно следил за их судьбой, потому что Коонен верно и сдержанно рассказывала ее зрителю. Она не окрашивала Эбби Кабот и Эллу в розовые краски и не скрывала их эгоизма и узости их миросозерцания, но она не скрывала и их нежной тоски, и их жажды большой любви, и их внутренней усталости. В страшном преступлении Эбби она обвиняла не ее — она обвиняла собственнический строй, который толкнул ее на убийство ребенка. В конфликте между белой Эллой и негром Джимми, разрешившемся катастрофой, она обвиняла не Эллу, а лицемерную буржуазную мораль Америки, утвердившую неравенство рас.

Но О’Нил не указывал выхода из осознаваемых им противоречий. Выводы из его пьес неизбежно пессимистичны. Коонен уже не мирилась с этим. И так же неизбежно, как совершился переход Коонен к героиням О’Нила, точно так же неизбежно и еще более увлекательно возникла перед Коонен задача показать «современную женщину Советского Союза». Нельзя закрывать глаза на трудности, стоящие перед Коонен. Это самое серьезное испытание во всей ее актерской карьере. Репертуарный выбор здесь ей не помогал. Театр ставил фальшивые пьесы. Первой современной ролью оказалась, например, главная роль в «Наталье Тарповой» — мелодраме о «любви и ненависти, ломающей классовые преграды». Пьеса психологически неправдива, идеологически порочна, в особенности в обрисовке героини. Коонен играла работницу, полюбившую инженера. О правильном развертывании образа не приходилось и думать, потому что основная ситуация и характеристика роли явно оторваны друг от друга. Когда Коонен подражала выдуманным ею и нетипичным чертам работницы — засучивала рукава и нарочито небрежно и размашисто двигалась по сцене, — зритель не верил ни актрисе, ни автору. Когда Коонен повела вторую часть пьесы сосредоточенно, строго, на подвластном ей языке скупых знаков, то зритель готов был, наперекор автору, если не поверить актрисе, то мириться с ней. Но и это ее первое неудачное столкновение с современной литературой подтвердило, что суть образа {297} современной женщины лежит не во внешнем подражании, а в понимании его зерна. За «Тарповой» последовали «Линия огня» и «Оптимистическая трагедия». Коонен не сразу полностью овладела всеми трудностями — в ее подростке-девочке было еще много от театрального сорванца, а в ее женщине-комиссаре — слишком много внешнего изящества. Но уже на первых спектаклях преобладала спокойная мудрость, мужественная сдержанность в «Оптимистической трагедии» и хороший оптимизм в пьесе Никитина. Когда потом Коонен сыграла Клеопатру Шоу и Клеопатру Шекспира, то «парадоксальная композиция» толкнула ее вновь к театральности, от которой бежит она сама; но постепенно Шекспир становился господствующим во всем спектакле, и образ Клеопатры приобрел сложное единство — трагическую насыщенность.

Сейчас Коонен стоит на распутье. Будет страшно, если гипноз прежних успехов остановит ее рост. Будет прекрасно, если она найдет в себе смелость еще резче и еще значительнее продолжить линию образов, которая от пьес О’Нила приведет ее к нашей современности и к полноценной реалистической классике.

1939

# **{****298}** Михаил Чехов[[15]](#endnote-16)

## 1

Казалось, что этот актер предназначен для Достоевского. Так, по крайней мере, следовало из его первых выступлений. Он появился в Художественном театре в двенадцатом-тринадцатом году, когда театр приближался к пятнадцатилетию. Первый гул разрушения былого единства явственно слышался в театре. Чеховский цикл был завершен. Театр, порою прорываясь к классикам, шел под знаком Достоевского и психологических изысканий. Мучительство психологического эксперимента становилось неотъемлемым от переложенных для сцены романов Достоевского или воплей Андреева и Юшкевича. По существу, линии классического репертуара и линия Достоевского в Художественном театре не совпадали; они шли параллельно, не покрывая одна другую. Классика, впрочем, уступала остроте психологического проникновения в вопросы душевных противоречий. Их очень любил Художественный театр, и Горький, бурно протестуя против инсценировки «Бесов», многое верно учуял в ходе его развития. Высшие достижения театра были в те годы в Достоевском; они же грозили опасностью — из области психологии перебросить в область душевной патологии. В эти-то годы Чехов начал выступать в Художественном театре и его студии. Поскольку театр шел «под знаком Достоевского», тень от этой линии падала и на студию. В Художественный Чехов пришел, окончив обычную театральную школу (Суворинскую в Петербурге) и недолго поиграв на подмостках Суворинского театра. Его сценическая деятельность целиком связана с Художественным театром и его студией.

Чехов еще не был одним из знамен современного театра и еще не встал в первые ряды Художественного, когда обнаружил отличающие его от других актеров черты восприятия основной репертуарной линии Достоевского. То, что в других актерах казалось жирным и подчеркнутым, в исполнении Чехова казалось острым и пронзительным. То, что в других передавалось средствами обнаженного и нарочитого {299} воздействия на зрителя, Чехов делал легким и прозрачным. Дело лежало в особенных качествах его актерской индивидуальности. Первые сыгранные им роли не рвали с установившейся традицией Достоевского, но переводили ее в иной, более волнующий и для зрителя неожиданный план. Не важно, что в списке его ролей нет ролей Достоевского. Первая студия, ставя «Праздник мира» Гауптмана, «Гибель “Надежды”» Гейерманса, «Потоп» Бергера, смотрела в отраженное зеркало идей и чувств Достоевского, а Чехов, играя пьяненького Фрибэ, конусообразного старичка Кобуса или спекулянта Фрэзера, к его проблемам и ощущениям прикасался совершенно несомненно.

Многое было мучительно в его игре. Он заставлял зрителя болезненно волноваться, и вместе с тем лирическое начало, тесно связанное с его актерским образом, умеряло мучительность. Доля патологии в его первых выступлениях несомненна. Он нес некоторое «оправдание патологии». Чехов играл «странных» людей — во многом необычных и вырывающихся из общего круга: он играл всегда и неизбежно «человека навязчивой идеи». Все его герои — будет ли то дряхлеющий игрушечный мастер Калеб, обманывающий дочь и лгущий ей ради ее счастья; неудачный биржевой игрок Фрэзер, увлеченный мечтой о деньгах; провинциальный юноша Миша, мечтающий о Петербурге, — все его герои равно уязвлены и подхвачены одною, пронзившей их мозг, неотразимо наполнившей их существо идеей. Со стороны они должны казаться чудаками, а их возбужденное устремление — чудачеством. Так они и написаны авторами. Чехов обычно смотрел сквозь автора — им овладевало жадное стремление проникнуть к самому зерну, к самому существу образа через сплетение его физиологических, нравственных и иных качеств. И, найдя скрытое зерно, которое заставляло героя действовать, Чехов неудержимо и стремительно бросал его зрителю.

Самое наличие навязчивой идеи в человеке приносило оправдание людям, которых он играл. В манере, с которой он подавал зрителю свои первоначальные образы, два приема обличали сущность его художественных намерений. Образы часто оставались противоречивыми. Сплетая мучительное самоисследование с подводной лирической струей, всегда взволнованные и болезненно чувствительные, они подчас казались обнажением качеств современного упадочного городского человека. Но Чехов принес внезапный взрыв страстей, который разрывал привычную ткань роли, и вдруг — за пьяненьким слугой почтенного немецкого семейства {300} или за одним из многих тысяч американских граждан — показывал первоначальные, стихийные ощущения: это был взрыв воли, острый удар, разоблачающий истинное лицо ущербных людей. И второе — то, что придавало им болезненность и обостренность: внезапно люди, увлеченные навязчивой идеей, смыслом и целью своего существования, теряли или ощущение своей связи с окружающей действительностью и, растерянные, мучительно пытались вернуться к ней и понять ее — так, как это происходит с Мальволио и его эротическими мечтаниями; или, наоборот, они внезапно забывают и теряют свою сквозную нить, знание своей идеи и тщетно пытаются вернуть ее себе, мучительно ловят ускользающее зерно сознания, как будто происходит с людьми какой-то «*заскок*» и они принуждены внезапно, но совершенно неотвратимо раздваиваться в тщетных поисках своего собственного «я». Колебания этих двух приемов — одного прямого и ясного по своей смелости и полноте, второго — болезненного и разъедающего, но до конца волнующего, — и создают основной играемый Чеховым собирательный образ его первоначальных героев. Патология сменяется обнаружением подлинно человеческих качеств, а за смешной или жалкой, трогательной или наивной «навязчивой идеей» раскрывается воля и страсть человека.

«Идея» властвовала над его героями нераздельно. Мечта о Петербурге, жажда наживы, волнующее любопытство, любовь к дочери, эротическая мечта подчиняли человека. Чехов, видимо, очень любил и жалел играемый им образ. Он смотрел на него ласково, с улыбкой, немного иронической, немного грустной — иногда даже с усмешечкой. Он был способен в самые серьезные минуты всецело подчеркнуть бесплодность их мечтаний и показать их в комическом виде. Он как будто вполне разделял с героями наличие в них «идеи», но не особенно соглашался с некоторыми из них, предположим с американским ажиотажем Фрэзера. Наличие «идеи» было серьезным и важным обстоятельством, содержание ее было спорным и очень часто смешным. Страдающий Фрэзер, затравленный Фрэзер, неудачливый Фрэзер, озлобленный и патетический Фрэзер, жалкий, бедный Фрэзер, которого Чехов любил нежно и сострадательно, поступал глупо и смешно. Благородный и еще более страдающий Калеб из диккенсовской сказки скрывал истину от дочери неумело и беспомощно. «Идея» делает героев Чехова одновременно и сильными и беспомощными. Она воодушевляет их и дает им силу жизни; она же неотвратимо подчиняет их себе.

{301} В зависимости от основного качества чеховского образа лежат и приемы игры. Чехова часто обвиняли в «истерии» и в «неврастении». Может быть, это и было так. Но так же часто за «истерию» принимали основной музыкальный тон его исполнения — тон тревоги и ожидания, — который не мог не передаваться зрителю и не мог не волновать часто очень мучительно. Повесть о «странных людях», о людях, уязвленных «навязчивою» и блещущей им «идеей», Чехов передавал с предельной внутренней правдой и неожиданными внешними приемами. Этот человек среднего роста, с нервным и нежным лицом, с иронически-ласковой и острой улыбкой, с матовым звуком глухого голоса — внезапен и дерзок на сцене. Он балансирует между трагическим и комическим. Он смело перебрасывает зрителя от смеха к слезам — и, вызвав радость, сменяет ее едким ощущением жалящей печали. Жонглируя чувствами, он творит своеобразную сценическую психологию и логику. У него есть особенные способы для передачи основных качеств образа. Он наделяет своих героев «затрудненным восприятием». До них медленно и туго доходит все то, что не связано с их основной идеей. Мальволио многократно переспрашивает приказания, тяжко проникая в их простейший смысл. Первоначальный комический прием действует у Чехова неотразимо. У него особая манера говорить: он внезапно «выпаливает» не слова, а звуки; звук разрыва тесно сомкнутых губ окрашивает речь; иногда кажется, что речь и слова живут сами по себе и актер или играемый герой не волен удержать слова, которые сейчас польются из его уст. Необыкновенно подвижный, знающий законы водевиля, он как бы танцует иные из ролей. Легкость тела — отнюдь не акробатическая и отнюдь не пластическая — доведена до предела. Точно так, как иногда представляется: слова, звук владеют этим человеком, так иногда представляется: жест, движения владеют им. Неожиданно вылетает вперед правая рука, в комических ролях явно обнаруживая несоответствие своего положения с остальными частями тела, и все они вдруг приходят в движение, каждая действуя на свой риск, поступая по своим законам, не подчиняясь законам движения всего тела. Такая же мимика: настороженное внимание, любопытствующие глаза, сомкнутые губы; внезапный поворот — равнодушие, отсутствующий взгляд.

В таких приемах лежало зерно великолепного, мастерства, которое сочетало в его лице лучшие достижения современного русского театра и которое до конца вскрылось в {302} следующих ролях. На ранних его созданиях лежала печать ущербности и духовной неполноты. Точно сквозь ткань легкой патологии проступали странные очертания его героев. Полные юмора образы Чехов прорезывал остротою трагического гротеска, а трагическое освещал насмешливо-иронической улыбкой. Он был одновременно жесток и ласков, суров и нежен. В его героях всегда была некоторая болезненность. И Чехов беспощадно обнажал их душевные раны. Во всех самых юмористических ролях нота страдания неизбежно, скрытно, но настойчиво и непрестанно звенит. Иногда от его исполнения рождалось ощущение — как будто слышен звук треснувшего и разбившегося стекла. Он оправдывал страданием, болью, сосредоточенной радостью, скрытой «идеей» играемые почти патологические, всегда странные образы.

Так говорила в нем эпоха. Он сосредоточил лучшее из того, что в области этической (вопрос о страдании, об «униженных и оскорбленных») давала интеллигенция. Но закрывать глаза на вставшие перед ним опасности было невозможно. Чехов был актером романтической иронии и лирического пессимизма. Почти все названные роли созданы в эпоху войны. Их разорванная болезненность могла толкнуть Чехова на путь патологии. Это не случилось. Некоторое время он, казалось, стоял на опасной и колеблющейся грани. Новые роли, созданные в последующие годы, открыли и новые в Чехове черты, ранее так ясно не различимые: Чехов сыграл Хлестакова и Гамлета.

## 2

Чехов — актер единой темы. Среди актеров он то же, что Блок был среди поэтов, а Вахтангов — среди режиссеров. Не напрасно его имя тесно связано с Вахтанговым. Долгое время их творчество шло совместно. Как Вахтангов обостренно воспринимал пришедшую революцию, так и Чехов в годы революции укрепил свой художественный путь. Вместе с Вахтанговым в годы 1918 – 1920 они искали лицо своего театра.

Революция заражала поэтов и художников интеллигенции в те годы или как эстетическое явление, или как взрыв стихийных сил почти космического порядка. Социальное ее значение и смысл отходили для иных на второй план перед разрушительной ее силой, направленной против всего, что в свою очередь ненавидели художники и мастера. Положение Вахтангова — человека «между двух миров» — {303} повторяло положение Блока. Жизнь была переведена в иной, более высокий план, как это ранее мечталось художникам: они были наконец-то вырваны из плоскости утонченных и межличных проблем. Немногим был под силу переход к годам реальной и практической работы. Между тем революционный взлет должен был дать закал для работы. Оттого многое в искусстве тех лет было смятенным, противоречивым. Так играл Эрика и Чехов. Идея постановки пьесы Вахтанговым лежала в раскрытии обреченности королевской власти. Чехов играл человека, находящегося во власти чуждых ему сил. Он играл метание человека, услышавшего тяжелую поступь посторонней силы. Тему пьесы он распространял за пределы вопроса о королевской власти. Это был крик человека, очутившегося «между двух миров», знающего свой роковой конец, тщетно ищущего выхода. Вахтангов так характеризовал образ: «То гневный, то нежный, то простой, то протестующий, то покорный, верящий в бога и сатану, то безрассудно несправедливый, то безрассудно милостивый, то гениально сообразительный, то беспомощный и растерянный, то молниеносно решительный, то медлительный и сомневающийся. Бог и ад, огонь и вода. Господин и раб — он, созданный из контрастов, неотвратимо должен сам уничтожить себя. И он погибает». «Пылкий поэт, острый математик, чуткий художник, необузданный фантазер — обречен быть королем». Чехов уничтожал Эриком предшествующих героев. Он подводил им итог, завершая первый период своего пути. Вместе с режиссером он нашел четкую и обостренную форму: огромные и тоскующие глаза на тонком удивленном лице, тонкие руки и ноги, выскальзывающие из серебряной одежды, голос то резкий, то нежный, внезапные взгляды и срывы движений, мгновенный упадок после взрыва сил — это было изображение человека, потерявшего себя, подчиненного чуждой силе, с которой напрасно бороться и против которой бесцельно кричать. Также как в прежних ролях, страдание героя было обнажено и подчеркнуто, он волновал болезненно и мучительно тоскливой безнадежностью своего взгляда. Эрик был бессилен, беспомощен — игрушка в руках стихийных сил, встреченных им в переходах и коридорах дворца и разбуженных внутри него самого. Эти два взрыва как бы раздавили и уничтожили его.

Так рисовал Эрика Чехов. Художник мог перегореть в пожаре разбуженных чувств и ощущений, — как перегорел Блок, как горел Вахтангов, — чеховский Хлестаков повернул путь Чехова по новому направлению. Его Хлестаков {304} был эстетическим разрешением патологии и болезненности, которая дошла до предела в «Эрике». Сумасшедший гротеск «чиновника из Петербурга», неожиданно явивший фантасмагорическое лицо человека, принятого за ревизора, как будто утвердил на сцене символическое воплощение Хлестакова как «ветреной светской совести, продажной, обманчивой совести», — толкование, предложенное Гоголем и поддержанное позднейшими комментаторами. Толкование зависело от восприятия зрителем. Важнее для пути Чехова было то, что он окончательно поднялся над патологией и освободился от нее. В том, как он играл Хлестакова, было «упоение игрой», радость игры, сосредоточенное торжество победителя над преодоленным материалом. Как актер Чехов стал мастером и хозяином самого себя. Такого овладения техническим совершенством давно не приходилось встречать на русской сцене.

В конце концов ритм Хлестакова в какой-то мере повторял ритм Эрика. Напрасно думать, что символическая основа исполнения Чехова оторвана от реальной жизни: его Хлестаков крепкими цепями прикован к густоте быта, вырастает из него как некое обобщение. Создавая Фрэзера, Калеба, Чехов лепил индивидуальный образ; создав Эрика и Хлестакова — Чехов вылепил обобщенный тип. То, что в Эрике звучало болью и казалось обнаженной раной, — в Хлестакове дано как высокое мастерство. Это было полное выражение гоголевского замысла: «Молодой человек лет двадцати трех, тоненький, худенький… Говорит и действует без всякого соображения». Он не в состоянии остановить внимания на какой-нибудь мысли. Речь его отрывиста и слова вылетают из его уст совершенно неожиданно. Чехов показал в роли «чистосердечие и простоту», как требовал Гоголь, и «тем более выиграл». В последний сезон (1924/25 г.) его исполнение вырастает до предела монументального. Когда в сцене опьянения он вскрикивает: «Петербург!» — когда он, меняя традиционное ударение, упоенно повествует о «тридцати пяти тысячах *одних* курьеров», кажется, что вольный порыв неожиданной фантазии овладевает Хлестаковым и бросает его в ранее ему неизвестные широкие просторы жизни. В Хлестакове Чехов показывает Эрика с другой стороны. Этот «несколько приглуповатый молодой человек» — «один из тех людей, которых в канцелярии называют пустейшими», — находится как игрушка во власти неожиданной, разрушающей привычные логические и психологические построения фантазии. Для Эрика и Хлестакова существенна их пассивность, {305} их безвольность, их подчиненность вне их лежащему началу. Эрик подчинен силе исторической необходимости, роковой и неизбежной гибели; Хлестаков подчинен неожиданным велениям фантазии, заставляющей его броситься к ногам Анны Андреевны, к ногам Марьи Антоновны, принять позу важного человека. В Эрике тема роковой подчиненности человека стихийным взрывам взята в плане трагического гротеска; в Хлестакове — в плане гротеска комедийного, почти фарсового. «Романтическая ирония» освободила Чехова от патологии, и востроносенький, быстрый и внезапный «чиновник из Петербурга» «в партикулярном платье», «вертопрах», неожиданно заехавший в уездный городишко, откуда «хоть три года скачи, ни до какого государства не доскачешь», и так же внезапно умчавшийся по российским дорогам в Саратов — этот «вертопрах» окончательно перевел творчество Чехова в план обобщенных и внутренне наполненных образов. Исполнение Хлестакова шло привычным для Чехова путем — отображения в «малой капле» воды большой темы; но свобода творческой изобретательности, упоение актерской игрой и сила театра оздоровили то больное и страдающее, что было, в Чехове. В одном отношении круг оставался замкнутым — Чехов продолжал играть послушного или протестующего, но неизбежно «раба» страстей или судьбы, и его герои были подчинены и пассивны.

После двухлетнего перерыва без новых ролей Чехов показал Гамлета. Такой Гамлет, как его сыграл Чехов, мог появиться только в послереволюционные годы. Может быть, и даже наверное, эстетически это наименее законченное и гармоничное исполнение Чехова. Стройности, которая есть в Хлестакове, или холодной графики, которая была в последних спектаклях «Эрика», нет в «Гамлете». Много пустых мест и провалов смущают зрителя. Самое обращение Чехова к трагедии, к которой он не подготовлен внешними данными — средним ростом, срывающимся голосом, нервностью жеста, — вызывало у многих протест. Мы видели, конечно, полный разрыв с каноническим Гамлетом. Те, кто ждал принца Возрождения и веяние эпохи Ренессанса, справедливо разочаровались. Однако ни разу тема Чехова не была воплощена с такой силой и некоторой для Чехова необычностью; внеэстетическая ценность его исполнения значительнее его эстетических рамок.

Гамлетом Чехов разоблачает себя. Он прочитывает Гамлета по-своему, не особенно считаясь с предшествующими сценическими комментаторами. Как и все роли, он {306} строит Гамлета, исходя из конкретной личной судьбы датского принца. Личная трагедия как будто выдвинута на первый, план. Страдания человека, узнающего в отчиме убийцу отца, окруженного толпой придворных, окутываемого клеветой и ложью, ведут постепенно и неотвратимо к основному вопросу — о борьбе за освобождение человека. Рационализм и раздвоенность Гамлета приведены к единству; Гамлет Чехова неотвратимо *должен* действовать. Убийство Клавдия Чехов оправдывает из глубоко этических начал. Это — трагедия человека, который при всей боли и ненависти к убийству его совершает, сознавая одновременно нравственное недолженствование убивать. Оттого его исполнение, чрезвычайно конкретное, переводит решение этических вопросов из отвлеченно-метафизического плана в план вполне реальный. Вместо раздвоенной слабости и безволия Чехов пронизывает Гамлета волей и жаждой действия. Как во всех ролях — более чем в других ролях, — звучит в Гамлете боль и отзвук на страдание человека. Его принц не похож ни на удивленного и изящного Гамлета Моисси, ни на монашествующего и рационалистического философа Качалова, ни на ядовито-иронического Гамлета Павла Самойлова. Бледные волосы лежат некрасивыми и прямыми прядями; глаза глядят остро и тоскливо; порою — как сыщик — пытливо и насмешливо следит за Полонием; порою гневно и презрительно бросает слова обвинения матери; как подводная лирическая струя, живет в его Гамлете любовь к людям и к каждому реальному человеку, даже к изменившей и предавшей отца матери, и, как взрыв стихийных сил, как вылет из роли, навстречу зрителю звучат иные из его монологов.

Чехов разорвал замкнутый круг. Он пришел к созданию обобщенного образа, одновременно вполне реального и наполненного активной волей. Он крепко держит разящий меч в бледной, слабой руке. Гамлет объясняет многое в раннем творчестве Чехова: и болезненную чувствительность его прежних героев, и двойное переплетение страдания и смеха, в освещении которого они показаны, и преувеличенную заостренность его сценических форм. В Гамлете он появился до конца собранным и внутренне наполненным. Повесть Чехова — повесть Блока и Вахтангова. Может быть, такого Гамлета не примет будущее. Но сейчас *такой* Гамлет свидетельствует о последних годах России. Чехову, чтобы так сыграть Гамлета, нужно было совершить трудный художественный путь — от бьющихся в тоске и ожидании людей, от тревожной жажды «оправдания жизни» {307} до звенящего лирической болью и сурово преодолевающего боль Гамлета; но более всего — нужно было пройти через годы войны, через годы революции, через нашу стремительную и тревожную жизнь. Вероятно, новый театр новой эпохи создаст нового Гамлета. Многое в Чехове покажется чуждым — и былая разорванность форм, и былой лирический пессимизм, и нервность декадентской культуры, и тоска противоречивых ощущений. Рассказ о Чехове — рассказ о человеке, пришедшем из тревожного «страшного мира» — как он представлялся Блоку, — но преодолевшего эту мрачность сосредоточенной силой пробужденной, волнующей, звенящей воли. Он пронес через эти годы лучшее, что было в русском театре и в русском искусстве; он оправдывал его внеэстетическими струями. Он обжег и укрепил свое мастерство в последние годы.

1925

# **{****308}** Серафима Бирман[[16]](#endnote-17)

Бирман не натуралистка. Ее не интересует холодная и послушная копировка действительности. Ее не привлекает легкая возможность перенести на сцену случайно увиденный на улице персонаж. Еще в меньшей степени она способна заменить образ темпераментной читкой авторского текста в соответствующем гриме и костюме. Она равно далека от театра, обращенного в подражание жизни, и от театра штампованной театральности. Она всегда ставит себе большие цели и смотрит в глубь человека. Тем не менее творчество Бирман очень противоречиво. Оно несет на себе след различных театральных влияний и в глубокой степени показательно не только для нее самой, но и для целой группы актеров, увлеченных созданием законченного и замкнутого в самом себе образа. А так как Бирман обладает оригинальным дарованием и большим мастерством, то все ее метания, поиски, удачи и ошибки приобретают ярко выраженный характер.

В драматической школе Адашева Бирман познакомилась с системой МХТ. Еще сотрудницей театра, она играла под руководством К. С. Станиславского Гортензию в «Хозяйке гостиницы». Она вошла в тот узкий кружок актеров, которые, объявив систему Станиславского своей театральной заповедью, взялись за ее изучение и образовали затем Первую студию МХТ.

Она участвовала в первых спектаклях студии — в «Гибели “Надежды”» и в «Празднике мира». Там она встретилась с Сулержицким и Вахтанговым.

Начав с изучения системы в ее первых вариантах, Бирман была захвачена вскоре театральным толстовством Сулержицкого, которое затем сменилось острейшим влиянием Вахтангова. Вахтангов расширил кругозор актрисы. Современная сценическая культура встала перед ней во всей своей сложности. Узнав через Станиславского в «Хозяйке гостиницы» радость оправданной театральности, пережив затем психологизм гауптмановского «Праздника мира», она {309} вместе с Вахтанговым в годы работы над «Эриком» включилась в круг театральной мысли, требовавшей обновления содержания и форм спектакля.

Влияние крупных мастеров всякий раз по-новому и по-своему освещало для Бирман искусство сцены, преломляясь в ней согласно ее художественному сознанию. Все режиссеры, с которыми она работала (Станиславский, Немирович-Данченко, Сулержицкий, Вахтангов), требовали от актрисы художественной бескомпромиссности и правды. МХТ привил ей ненависть к трафарету, верную единую сценическую линию и свежее восприятие действительности. Он обучал ее актерской арифметике. Сулержицкий поддержал и развил в ней высокое понимание искусства, воздействующего на мир. Преимущественно ему она обязана своим гуманизмом, который для Сулержицкого представлял собой непреложное свойство каждого большого художника. Вахтангов, заявив в годы революции право актера на субъективное освещение пьесы соответственно современности, толкнул ее к обостренной четкости формы. Вместе с Вахтанговым она отказывалась от объективно-созерцательного? отношения к жизни; вместе с ним она была озабочена проблемой внешней формы, каждый раз новой для каждого; образа; вместе с ним она увлекалась отточенностью актерского мастерства. Наконец, мимо нее не прошли бесследно и теории М. Чехова, с которым она вместе играла в МХАТ Втором, — его философски-идеалистическое стремление к законченному «образу в себе», отражающему в конкретной форме «идею образа». Слушая каждого из них, Бирман впитывала их учения. Будучи своеобразным театральным мыслителем, она перерабатывала эти сталкивающиеся и порою взаимоисключающие влияния, отбрасывая чуждые ей, как индивидуальности, начала и развивая начала, ей близкие.

Уже с первых выступлений Бирман театр имел дело с актрисой, выходящей за рамки всяческих амплуа и имеющей свой отчетливый почерк. Каждое ее исполнение доводило до последних выводов поставленные себе актрисой цели.

Высокая, худая, с резкими движениями, с острым и умным взглядом, она пытливо выискивала в жизни выдающиеся и поразительные явления. Она подмечала в человеке качества, выделяющие его из окружающей среды. Она не боялась на сцене яркости и смелости.

В каждое из учений, с которыми она соприкасалась, она вносила свои личные поправки. В системе МХТ она {310} приняла необходимость зерна роли и динамического образа, но не согласилась со штампами МХТ, вызывавшими возражения внутри театра неводившимися к замене «большой правды» «маленькими правденками» и силы жизни — ее серым воспроизведением. Она принимала «гуманизм» Сулержицкого, но была трезвой и часто жестокой художницей, ненавидевшей ненужное сердоболие и мелочное слюнтяйство. Она принимала необходимость играть «образ», но отвергала уход в мистицизм, о котором мечтал Чехов. Она видела себя создательницей конкретных, точных, мощных характеров, соединявших «общее» с резко «индивидуальным».

В результате этих влияний в Бирман прежде всего укрепилось чувство стиля пьесы, вернее — стиля спектакля. Немногие актеры охотно меняют манеру игры в зависимости от рисунка постановки: консерватизм формы ими еще не изжит. В свою очередь режиссеры-экспериментаторы зачастую не считаются с природой актерского творчества и ломают ее. Так в актере воспитывалась боязнь за сохранность своего искусства.

Бирман посчастливилось. Она встретилась с художниками, которые, обостряя смысл пьесы формальной новизной, шли от актера. Она не отстранялась от неожиданных приемов, если они устремлялись к осознанию смысла спектакля. Потому ее трудно оторвать от общего замысла представления. Она подчиняется ему и, подчиняясь, ищет соответствующего рисунка. Она нашла психологическую, почти гнетущую резкость «Праздника мира», экспрессионистическую четкость «Эрика», сгущенную карикатуру «Человека, который смеется». Понимание роли как части единого художественного целого органически свойственно Бирман.

Но Бирман настойчива и совершенно своеобычна. Она не мирится с холодным и равнодушным отношением режиссера к пьесе. Она ждет от него беспокойной и смело рассекающей произведение мысли, добытой из самого зерна изучаемой пьесы. Она ждет, чтобы режиссер оплодотворил ее творчество, разжег таящееся в ней вдохновение, умно и точно проанализировал образ. Бирман вступает в конфликт с режиссером, если тот отказывается от определения идеи и, следовательно, стиля пьесы. Тогда вражда к расслабляющей бесстильности и бесформенности побеждает привычную волю к дисциплине, и Бирман отдается единоличному творчеству. Она как бы перегоняет режиссера — таково одно из ее художественных противоречий.

{311} Оно исходит из основ актерского метода и мировосприятия Бирман. Она занята вопросом о субъективном преображении действительности актером, о превращении обычного трехмерного человеческого тела в актерский инструмент, о том, как игра актера становится искусством, мастерством.

Ее интересует, как текучая и случайная действительность обращается в эстетическую реальность; как, не теряя связи с окружающим, актер превращается в создание искусства, подобно тому как жизнь запечатлевается в мраморе скульптором или в слове поэтом.

Из этой проблемы и возникают все ее волнения, сомнения, неудачи и метания. Разрешая эту проблему, она делает самое себя предметом своих же собственных поисков и опытов. Она не согласна с фотографическим изображением истории и современности. Еще более она не разделяет определения пьесы как «предлога для спектакля». У нее нет намерения деидеологизировать театр. Она неизбежно начинает с содержания, но хочет найти наиболее острую для него форму. Она всегда понимает отличие Стриндберга от Гейерманса и Лескова от Гюго. Она взволнована тем освещением, которое придают драматурги избранному содержанию. Она встает перед альтернативой: за кем следовать — за субъективным авторским освещением действительности или за объективной действительностью, вызвавшей авторский образ? Должна ли она как художница принять для себя стиль автора и в нем обрести свою сценическую манеру или через автора идти к реальности?

На первых порах Бирман решала этот вопрос в пользу автора. В авторе видела она закон сценической формы.

Здесь в полной мере сказалось влияние символической поэзии, под которым находились многие молодые актеры предреволюционного времени, и тезиса об искусстве как «особом мире», вызванном волей гениального автора.

Бирман фактически допускала разрыв между автором и реальностью, и эта ошибка стоила ей многих художественных терзаний. Она представляла себе каждую пьесу в виде своеобразного сценического мира. Его обитатели мыслят и поступают по законам, установленным только для него. Так учил во времена «Эрика» Вахтангов. Здесь и заключалась главная опасность для Бирман. Тезис «особого сценического мира» служил опорой философски-романтическому театру, который в своих последних выводах неизбежно приводил к сценическому идеализму. Актер {312} ввергал зрителя в круг оторванных от действительности, символических умопостигаемых образов; они возникали в качестве призраков прошлого и настоящего, являясь из небытия и возвращаясь в него.

Ее замечательная королева из «Эрика XIV», казалось, давала прямой ход к таким зловещим и фантастическим фигурам. Но Бирман внесла значительные поправки в усвоенный ею тезис. Вслед за Вахтанговым она позволяла актеру индивидуально рисовать авторский мир с точки зрения современного сознания. Это была первая попытка практически разрешить создавшееся противоречие. Она не вдумывалась в исторического Эрика и его королеву-мать, да, вероятно, и Стриндберг не имел большой охоты точно следовать за историей. Бирман задалась вместе с Вахтанговым другой целью — осудить королевскую власть, и пользовалась ролью для символического обобщения ненужной, но страшной власти, свергнутой народами Советской страны. Бирман присутствовала при отталкивающем разложении Российской империи и ее правящей верхушки. Она еще не анализировала в тот период классовых и социальных сил, но обреченность царского строя была ясна для нее.

Вахтангов вложил в «Эрика» идею неизбежной гибели и моральной несостоятельности монархии. Он нашел в Бирман тонкого проводника своих замыслов — именно как символ жестокой и злой, осужденной власти, чуждой интересам народа, выглядела королева из стриндберговского «Эрика». Приговоренный к гибели мир лучше всего выразился в высокой, сухой фигуре с непреклонным и гневным лицом, что скользила по переходам северного дворца. Линейность движений, скупость жестов, однотонность и жесткость интонаций отвечали внутреннему рисунку — опустошенному и мстительному одиночеству. Бирман с негодованием и ненавистью очертила жажду власти, замкнутость в себе и гордое пренебрежение к людям. Она играла символическое обобщение королевской власти как выражение страшного и рокового мира. Таков был замысел вахтанговской постановки.

Она еще раз вернулась к этому миру жутких и пугающих гримас в «Человеке, который смеется». В «Эрике» он был выражен по линии трагедии, в «Человеке» — по линии злого, сатирического трагифарса. «Трагедия» и «фарс» — два элемента миросозерцания Бирман, тесно связанные между собой.

«Те немногие роли, которые я сыграла в МХТ Первом и в МХАТ Втором, — пишет она, — дали возможность ощутить {313} границы драмы и комедии… грани трагифарса». Романтическая ирония Гюго и суровость Стриндберга помогали проникнуть в сущность одного и того же явления, которому Стриндберг ужасался и над которым издевался Гюго. Тема «Эрика» — обреченность. Тема «Человека» — ненужность. То, что пугало в «Эрике», стало смешным в «Человеке». Жуткое слилось с ничтожным. Бирман вслед за автором заглянула за кулисы дворца. Она застала королеву в позорящих положениях. Бирман презрительно разлагала образ на глазах у зрителя. Она выворачивала его наизнанку, показывала внешнее великолепие и грязную сущность. Капризная, некрасивая, почти лысая, королева из «Человека» казалась жуткой карикатурой. Через Гюго и Стриндберга Серафима Бирман разоблачала королевскую власть.

Так на основе различных авторов вырастал ее собственный, замкнутый в себе, выраженный разными приемами сценический мир. Но Бирман долго не замечала, что этот мир потерянных людей, расколотых сознаний, уязвленных чувств, несочетаемых качеств, хотя и выражен со всем ей доступным мастерством, в самом своем существе ущербен. Жить в нем — значило отгораживаться от реальной действительности. И хотя Бирман судила этих людей с точки зрения современного, как ей казалось, сознания, она не видела, что театр ждет иных тем, иных фигур. Она не видела развивающейся жизни, она закрепляла ее в однажды и навсегда данной форме. Она мыслила статически, и бури, бушевавшие внутри ее героев, не переплескивались наружу. Отъединенный круг символических образов стал оказывать все более опустошающее влияние на ее творчество, в котором все чаще и чаще повторялась гиперболизация чисто внешних черт и которое стало закостеневать в одних и тех же постоянно повторяющихся красках. Бирман удивляла и поражала, но уже не трогала своей игрой. Ее большому таланту нужно было искать спасения от угрожающего ему одиночества и искривления.

Первое освобождение принес, как это было со многими нашими актерами, образ современного человека. Это случилось при исполнении ею роли Трощиной в «Чудаке» Афиногенова.

Перед актрисой стояла трудная задача. Трощина легко толкает к примитивному комизму, что и делали другие актрисы. Авторское отношение к Трощиной неотчетливо. Порою она кажется типом отрицательным. Бирман отказалась от упрощения образа. Она полюбила свою Трощину. {314} Она, через автора, шагнула к реальной действительности, подчеркнув в Трощиной прямую, честную и страстную веру в свое предфабзавкомовское дело, шире — в фабрику, шире — в социализм. Умело и умно связав черты психологические и социальные в крепкий узел, Бирман дала обостренный и внутренне наполненный образ работницы, овладевающей практикой управления. При этом Бирман неизбежно пришла в столкновение с тезисом «особого мира». Играть Трощину — значило выйти за его пределы. Уже по одной своей добросовестности, не говоря уже о непреложном для Бирман внимании к материалу, она знакомилась с бытом, ранее ей чуждым; она гораздо серьезнее, чем раньше, всматривалась в новый типаж и психологию людей, которые были совсем мало затронуты на сцене ее театра; она искала для себя новых жизненных повадок, простоту жеста, грубоватость, не переходящую в грубость, — и эта работа ее увлекала по-настоящему. Ей предстояло теперь выбрать, что же из ее приемов годилось для этого вновь для нее открывшегося и гораздо более широкого, прекрасного и радостного реального мира строительства жизни, социализма.

Ее интересные и необычные приемы сводились ранее к нескольким основным. С настойчивым вниманием к противоречиям связана у Бирман, как бы это парадоксально ни звучало, некоторая лиричность ее творчества. Актриса, включившая резкость и подчеркнутость в число своих излюбленных красок, часто вводит в свое исполнение лирическую ноту, делающую роль живой и волнующей. Бирман наполняет образ теплотой или же затаенной мучительностью.

В Трощиной и Мери («Блоха») речь идет о ценности человеческой души; в королеве — о ее искривлении.

Работая над ролями, она прибегает к эксперименту. Бирман — актриса-экспериментатор. Дело не только в формальной красочности и необычности приемов, которыми она пользуется, а в построении образа в целом. Ее привлекают крайности. Она решительно не принимает на сцене тусклости и серости. Даже если она играет серого и тусклого человека, она делает его выпуклым в его серости и типичным в его тусклости. Играя забитого человека, она, по закону Станиславского, найдет в нем знаки протеста или доведет забитость до любимой ею категоричности и преувеличения.

Бирман не боится самых непредвиденных сопоставлений. Она полагается на ассоциативные способности зрителя, {315} который по одному показанному ему признаку догадывается о целом. Она верит в сложность психологии человека. Поэтому Бирман постоянно подчеркивает в роли резкие, противоречивые черты. Заметив в образе захватывающие ее качества, она высвобождает их путем обострения борющихся в человеке стремлений, чувств и мыслей.

Бирман столь же категорична во внешнем рисунке роли, как и во внутреннем. Она увлекается характерностью грима и смелой деформацией своего личного облика. Она находит музыкальность и в визгливых интонациях королевы из романа Гюго, и в мерности и ритмической точности прозы Стриндберга, и в народности лесковской Мери. Она закрепляет резкие срывы движений у Трощиной, графическую четкость в «Эрике», капризно-вульгарную изломанность маникюрши из пьесы Файко. Она как бы обнаруживает то, что для невнимательного зрителя скрыто от повседневного наблюдения. За формой образа выясняется его психологическое зерно. У Трощиной — размашистые движения, широкие шаги, безудержная торопливость, вспотевшее лицо, настороженность взгляда перед вещами и событиями, с которыми она не согласна, внезапная решительность; она как бы готова к наступлению в любой момент, в то же время проста, мягка, когда перед ее глазами обнажаются ее ошибки.

Эти контрасты характерны для Бирман. Она как бы приглашает зрителя глубже вглядываться в душевный мир человека и не верить первым поверхностным впечатлениям. Сгущение внешних черт образа сопровождается для нее углублением психологического анализа. Для нее вполне возможно соединение злобной обиды с тоскливой трогательностью, затаенной тоски и внезапных вспышек протеста. Она часто пользуется монументальной неподвижностью, разрываемой бурным взлетом темперамента. Она не любит прямого хода к образу — она идет извилистыми, трудными путями — и самое актерское искусство считает трудным делом, к которому нужно подготовиться с сознанием всей ответственности, лежащей на художнике. Человек для нее противоречив и сложен. В «Блохе» Бирман преодолевает навязчивый лубок постановки тем же методом контраста. Она соединяет в Мери гротесковый рисунок с лирическим подтекстом. Ее Мери — вполне лирический образ, показанный, однако, в преувеличенно комедийной манере. У королевы Анны — лысый череп, диспропорция фигуры и костюма, ломаность интонаций, жадный и {316} злой взгляд — соединение королевского деспотизма с мещанской мелочностью.

Выбрав путь роли, Бирман идет по нему до конца. Она не знает остановок. Она бескомпромиссна в своих художественных намерениях и их проведении. Все эти оригинальные и индивидуальные свойства — лиричность, внешнюю характерность и умение «живописать» словом и движением — Бирман не утратила при переходе к таким ролям, как Трощина. Но тезис «особого мира» продолжал сказываться на одном важном качестве, которое отделяло МХАТ Второй от Художественного театра. Оно заключалось в основном различии актерского метода: *быть* человеком, которого изображаешь, или только *играть образ*; статически или динамически раскрывать характер. В исполнении можно неизменно сохранять образ на одном и том же уровне, как бы сильно ни представлять отдельные моменты и какую бы резкую характерность ни найти, и можно *последовательно* его разворачивать, хотя бы это и было актерски сделано недостаточно убедительно. Образ может стоять и образ может расти. Основная внутренняя борьба в Бирман и шла вокруг этих двух взаимоисключающих методов.

МХАТ Второму была свойственна статичность исполнения. Его актеры показывали образ как законченную и совершенную маску. Они исчерпывали его характеристику в первом же действии. Бирман стремилась преодолеть статику, выделяя в образе борющиеся в нем противоречия. Там, где она находила только их *сосуществование*, она не разрешала проблемы образа. Победа приближалась, когда Бирман крепко связывала их в единый клубок. Строя образ по нескольким резко очерченным линиям, Бирман не впадала в мелочный психологизм и решительно отбрасывала частности, не вмещающиеся в круг действия, как бы привлекательны или затейливы сами по себе они ни были и какую бы хитрую наблюдательность они ни обнаруживали в авторе. Бирман не поддавалась соблазну малых дел, предпочитая разгадывать основные линии образа. Связанные в одно целое, они получали свое подлинное значение, когда «борьба противоречий» находила свое разрешение в реальной действительности, когда «бытие» определяло и вызывало психологическую бурю внутри человека и когда в свою очередь человек рос, менялся и воздействовал на действительность. Тогда-то Бирман от статики и переходила к динамике и делала для себя нужные выводы, как это обнаружилось в ряде ее ролей, которые отнюдь не оторваны {317} от реальной почвы и не переведены в область умопостигаемых «людей в себе». Тезис «особого сценического мира» постепенно лишился для Бирман своего ограничительного смысла.

Со сцены от Бирман начинает веять уверенностью. Она находит для себя новый исходный пункт. Для свойственной ей аналитической манеры исполнения она нащупывает, наконец, почву. Какой бы образ она ни играла, она судит о нем по своему представлению о совершенном человеке современности, каким он должен быть, хотя она никогда не играет совершенных людей и «голубых» ролей. Оттого она так резка в своих суждениях о прошлом и так требовательна к образам наших дней. Тем более печально ее возвращение к прежним методам в «Вассе Железновой» при всем техническом блеске исполнения. Дело не только в несоответствии данных Бирман и физических качеств волжской купчихи. Дело в том, что Бирман вернулась в этом своем исполнении к тезису об «особом мире», в котором люди живут по своим законам и в котором образ человека слагается из несоединимых черт. Бирман гиперболизировала отдельные стороны характера Вассы, но не нашла единства в их сложности. Жадность и преступность Вассы существовали отдельно от ее тоски и от любви. Оттого жестокость переросла в злодейство, а тоска — в сентиментальность, ранее столь несвойственную актрисе. От типического она переходила к исключительному. Горький не давал повода так рассматривать Вассу. Социальную обстановку и характеристику Горький нарисовал очень точно — Бирман ее не уловила. Она увлеклась моральным и эстетическим заданием больше, чем социальным. И чем выпуклее она выполняла отдельные сцены роли и чем более яркие она клала краски, тем определеннее раскалывался образ на составные части и тем дальше удалялась Бирман от ненайденного зерна роли. Она *играла* даже не образ, она *играла* его разломанные куски. И незаметно для себя Бирман вернулась в обреченный и отвлеченный мир, из которого она, казалось, вырвалась, — в мир ее первых ролей.

Бирман многое приходится пересмотреть в своем багаже. Она находится во всеоружии богатой сценической техники. Мечта о «совершенном человеке», которая казалась Бирман такой далекой, уже близка к осуществлению. Вокруг себя Бирман уже видит так много драгоценного в этике и морали общества, что владеющая ею «раздробленность сознания» может быть ею окончательно изжита, и {318} ей должно захотеться показать человека во всей его целостности, а не путаной раздвоенности. Чем яснее она приближается к раскрытию зерна образов и чем резче ищет единство в противоречиях, тем значительнее ее творчество. Ее еще порою тревожит чрезмерный интерес к психологическим загадкам, которые были так увлекательны для нее во время «Праздника мира». Но уже многие роли, вырастая из умного психологического анализа, приближаются к социальным обобщениям. Продолжения этого пути справедливо ждать от Бирман.

1939

# **{****319}** Игорь Ильинский[[17]](#endnote-18)

Игорь Ильинский занимает особое место среди актеров, развившихся за годы революции. В свое время, при первых своих шагах, он уже подвергся поспешной и решительной канонизации. Самый молодой и самый талантливый представитель «левого фронта», он стал одним из ведущих его актеров. Казалось, что он наиболее полно осуществил в области актерского мастерства мечты «левых» режиссеров.

Но Ильинский уже в своей ранней молодости испытал на себе воздействие различных и даже противоположных театральных систем. Ильинский работал с большинством мастеров современной режиссуры, и не было ни одного сколько-нибудь серьезного театрального направления, которым — поочередно — не заинтересовался бы Ильинский. Уже к двадцати четырем годам он, начав с философского романтизма Комиссаржевского, через реставрационные опыты Фореггера и условный схематизм Бебутова пришел, вместе с Мейерхольдом, к биомеханике и к новому, «вещному реализму». Среди мест его работы один за другим мелькали Театр имени Комиссаржевской, ряд студий, в том числе и Первая студия МХТ, Ленинградский театр драмы (бывший Александринский), оперетта, эстрада, цирк. Он работал и в театрах, защищавших академические традиции, и в театрах, следовавших психологическому методу, и в театрах, освобождавших актера от напрасного, по их мнению, психологического груза и возрождавших средневековое представление.

Тем не менее он по-настоящему крепко не привязался ни к одному театру.

В дни самых шумных своих первоначальных успехов он оставлял парадоксальное впечатление. Для всех было ясно, что театр несомненно имеет дело с оригинальной личностью, с актером первоклассного дарования. И уже в этом первом периоде Ильинский, подытоживая актерские законы «левого фронта», закономерно обнаруживал все {320} его противоречия, тем более что эти приемы нередко приходили в столкновение с его индивидуальностью.

Ильинский был одним из представителей той части молодой интеллигенции, которая, как тогда выражались, «приняла революцию», но, выступая против «старого искусства», против реакционного понимания традиций, обращалась не к углублению и обновлению социального содержания, а к обострению и освежению формальных приемов. В то же время Ильинский был настолько реалистичен по своему существу, что чрезвычайно своеобразно оценивал и применял продиктованные ему режиссурой приемы, и в его исполнении они производили впечатление более сильное, чем можно было ожидать. Ильинский возненавидел фальшь удобных, затверженных штампов и привносил в свою игру индивидуальное содержание, которое делало свежими и интересными его образы и которое побудило его друзей канонизировать его с преждевременной поспешностью. Он только еще давал обещания и возбуждал надежды, и в этот первый период было рискованно говорить о нем как об актере уже исполнившихся ожиданий. Чем дальше освобождался театр от гипноза «беспредметного мастерства», тем сложнее становилась судьба Ильинского.

Он подчинялся проводившемуся в то время принципу «обнажения приема». Он старательно искал резких приемов, способных поразить зрителя и отчетливо воздействовать на зрительный зал. Он их искал и закреплял, борясь с внешним правдоподобием, с натурализмом. Увидев игру Ильинского, зритель уносил первоначально в памяти движение руки, положение тела, неожиданность интонации, специфическую забавность жеста, противоречивое положение конечностей: выверт руки, выверт ноги, уход вбок параллельно зрителю, походка нога через ногу и т. п.

Мастерство Ильинского действительно казалось «беспредметным»; однако к нему нельзя было окончательно и точно приложить привычные названия: «клоунада», «буффонада» или даже «эксцентризм». Посетителям театров невозможно было противостоять непосредственной силе его обаяния и эмоциональной заразительности его игры; подлинная причина его несомненного влияния на зал заключалась не столько «в обнаженном актерском мастерстве» (являвшемся одной из основных формул «левого театра» и одним из основных его требований), сколько в самой личности Ильинского и в *методе* использования приемов. И хотя эти приемы зачастую выдавали свою явную нарочитость, {321} в Ильинском чувствовалась какая-то правда, которая отсутствовала в других актерах того же стиля.

Из русских актеров Ильинский по своему комедийному обаянию ближе всего напоминал Живокини и Варламова. При первых звуках голоса Варламова, раздававшихся из-за кулис, в зале наступало радостное и взволнованное ожидание; простое появление на сцене Живокини вызывало взрывы хохота, они усиливались от своеобразных «беспредметных» и — с точки зрения «изобразительности» — неожиданных сочетаний пальцев, движений, подергиваний, подмигиваний, ритмической пляски тела. Так и Ильинский воздействовал своим обликом, спокойствием фигуры, невозмутимостью лица, личным обаянием, которое неслось со сцены и за которым постепенно открывалось содержание образа. При всей шаловливости игры Ильинского (Станиславский сказал о нем «актер-шалун») в нем постоянно присутствовала внутренняя серьезность, заставлявшая его относиться к своему актерскому делу с большой и ненаигранной требовательностью. Ему действительно хотелось до конца понять, из чего и как складывается актерское мастерство. Он верил в то, что создать обобщенный значительный образ можно и без фотографирования жизни.

Первое существенное определение Ильинского крылось не в клоунаде и буффонаде, а в явлении актера, который на глазах у зрителя разлагал первоначальную актерскую технику на составные элементы.

Ильинский не поддался призрачному очарованию «комедии масок» и не верил в реконструкцию игры прошлых веков. Увлечение комедией масок сыграло свою роль, и к нему возврата нет. Ильинский, выступая в начале своей карьеры у Фореггера, сам участвовал в возрожденных парадах французских шарлатанов и в осовремененных римских комедиях. На примере Фореггера ему стало ясно их скромное место в советском театре. Блеск актерского мастерства наших дней решительно не совпадал с блеском формальных опытов реконструкторов старинного театра. Если акробатика и жонглерство и имели какое-либо значение в качестве сценических приемов, то только полемическое и разрушительное, и притом применительно к штампам, а не к существу бытового и психологического театров. В лучших ролях Ильинского того периода они служили только яркой, контрастирующей краской или способом на время «выйти из образа» по законам «левого» театра, но никогда не зерном образа. И, может быть, в смысле сценического обогащения Ильинскому больше дало живое творчество {322} оперетты, чем реконструкция давней игры. Овладев приемами средневекового театра, уничтожив в себе бытовой и психологический штамп, Ильинский мечтал освободить чисто актерское творчество. Он не любил ни привычной характерности, ни мелочной деталировки, ни сложных гримов, тяжелящих лицо и скрывающих мимику; он ощутил в качестве основного актерского материала вольное и гибкое актерское тело.

Приемы Ильинского были простыми и четкими, вне эстетических клоунад и реставрированных буффонад. Можно даже говорить о его актерской наивности, не забывая при этом всей доли трудного мастерства, потраченного на образ. В Грумио образ возникал как будто из простейших сценических данных: неподвижное лицо, почти маска, странная, неуклюжая походка, ясный мотив скромного музыкального рефрена, изобретенный актером. Именно в силу простоты и наивности игра Ильинского воспринималась так легко и свободно. В ней было нечто сходное с мюзик-холлом, кино, эстрадой и современным цирком, но между тем мы не можем говорить о полной аналогии.

В противоположность Камерному театру и его актерам Ильинский не убегал от действительности, он презирал «красивость» и ненавидел изящные безделушки; но источником новых элементов игры служили ему не густой быт и не психология, а отдельные, случайно выхваченные из жизни черты, которые он превращал в подчеркнутые и театрально выразительные, на его взгляд, приемы.

В этом смысле он расценивал и выходки эксцентриков и опереточных комиков; он любил песенку эстрадника, которая на короткое время волновала лирикой или грустью, или блестящие клоунские трюки, заставлявшие от души смеяться переполненный амфитеатр. Его соблазняла сила их заразительности для зрителя, и он констатировал в их выступлениях общий с ним самим метод театрального «преображения» жизни и пленительную для него атмосферу богемы. Поэтому он считал принципиально верным перенесение отдельных эстрадных элементов в театр в качестве приемов актерской игры, обнажавших перед аудиторией лицо актера. Он разрушал границу между «малым» и «большим» искусством, стремясь «малое» обратить в «большое». На Ильинском сохранился след мимолетного, но резкого и острого мастерства, звучавшего на подмостках маленьких кабаре и опереточных театров; его сближало с ними нежелание «обманывать зрителя» своей загримированной особой и отношение к игре как условному искусству. {323} Он появлялся на сцене Ильинским и никого не хотел вводить в заблуждение: он был Ильинским, только Ильинским, показывающим или представляющим такую-то роль.

Он нарочито подчеркивал свою «современность», он ловил наиболее бросавшиеся ему в глаза разрозненные «уличные» факты. Его интересовала походка толстяка, манера говорить бродяги, заикание неловкого оратора и т. д. или эстрадные шутки, которые на самом деле были пусты и бессодержательны. Осовременивая движение, Ильинский осовременивал и речь. Его дикция не знала оканья для Островского, а блестящая акцентировка в спектакле «Д. Е.» служила обнаженным — почти агитационным — приемом изображения министра тогдашней Польши. Аркашка в качестве рефрена говорил «ради бога» и «пожалуйста» — слова, которых в тексте Островского нет. Преходящее, переливчатое и текучее искусство окружало Ильинского. Потому он так часто, прекрасно владея ритмом и словом, прерывал плавное развертывание роли эксцентрической ударной выходкой, гримасой клоуна, песенкой буффона, чтобы зритель, не дай бог, не перестал чувствовать себя в театре и вдруг поверил бы в реальность исполняемого персонажа.

У него был простейший комизм движений. Умение владеть телом позволяло комбинировать части тела заново. Причина комизма — в их неудобном и необычном положении. Сильнейших комических моментов он достигал приемами деформации: внезапная гримаса на равнодушном лице, так же быстро исчезнувшая, как и появившаяся; неожиданное движение руной, изменяющее позицию корпуса и дающее впечатление застывшей куклы; маска живого лица, закрепленная в момент крика или радости; тело, остановленное среди бурного движения; рука, неловко повисшая, омертвевшая среди яростной жестикуляции; комическое повторение, обращающее актера в странный и неживой механизм.

Ильинский говорил и двигался, как будто преодолевал дикционные или физические затруднения. Он побеждал преграды. Зритель радовался вместе с актером охватившему его чувству освобождения и наивному торжеству победы. При всех самых нелепых ситуациях Ильинский сохранял невозмутимое, почти эпическое равнодушие. Контраст между равнодушием и страстными словами Грумио или Аркашки оставлял исключительное по юмору впечатление. При комическом видоизменении одного из слагаемых — {324} слова, жеста или мимики — оба остальные неизменно оставались спокойными. Спокойствие увеличивало смехотворность положения. Оно заставляло однажды раздавшийся хохот вспыхнуть еще раз и снова и снова прокатиться по залу. При всем действенном ритме пьесы, как, например, в Брюно, есть в Ильинском смешная и неуклюжая ленивость, выраженная, однако, в ритмически четкой форме. Звуковые (как в «Лесе» или «Укрощении строптивой») или пластические рефрены (Аркашка в позе недоумения, с выдвинутой ногой и отставленными руками) дают последнюю опору ритмическому рисунку актера.

И между тем, вызывая в зрителе непринужденное веселье, Ильинский часто изглаживался из памяти, как только зритель покидал театр. Позднее трудно воскресить ощущения, вызванные игрой и видом Ильинского. Какая неравномерность воздействия — сила непосредственного ощущения и быстрота забвения! В зрителя поневоле закрадывалось убеждение в беспредметности игры Ильинского. Здесь-то мы и подошли вплотную к основным противоречиям не только самого Ильинского, но и стиля, которым он пользовался. Эти противоречия сопровождали все его творчество, принуждая его к бегству из одного театра в другой, к постоянной неудовлетворенности самим собой. Его внутренний образ было так же невозможно закрепить, как и его игру, и он оставлял то же впечатление быстротечности и неуловимости. Казалось, что только личное обаяние Ильинского позволяет принимать его исполнение. Однако определение «беспредметность» не применимо ни к Тихону («Гроза»), ни к Брюно («Великодушный рогоносец»), которые были и психологически интересны.

Как техника Ильинского возникала из простейших элементов актерской игры, так возникал и образ: Ильинский хотел освободиться от мучительного груза психопатологических проблем и усложненной психологии, наполнявшей драматургию предреволюционных лет. Ему скучно играть мелкого человечка в пиджаке, терзающего себя и других своими маленькими страданиями и волнениями. Те переживания, которые должен выразить он, Ильинский, он хотел свести к чистым и ясным формулам, не загруженным упадочной философией. Особенно ясно эти намерения он осуществил в Тихоне и Брюно. Но, обращаясь к этим ролям, Ильинский, может быть незаметно для самого себя, упрощал образ — он основывался на чисто биологических началах, подобно тому как в своей актерской технике основывался на движении и жесте.

{325} Он не замечал, что на самом деле огрубляет и извращает понятие правды, что он обедняет и искривляет актерское искусство. Он попадал в опасность не меньшую, чем детальная копировка жизненных явлений, так как он скользил по их поверхности, не вдумываясь в их смысл. В роли Брюно он передавал трагедию и муку физиологических страданий ревности с такой напряженностью и резкостью, которые ранее представлялись на сцене недопустимыми. То же и в Тихоне.

В этом захлебывающемся от плача и смеха духовно слепом человеке такая забитость, что испытываешь к нему чисто физическую жалость.

Ильинский сценически доказывал ценность и значение физического, материального — того, что ранее отвергалось как недоступное для сцены или ее недостойное. Отсюда и рождалось чувство почти физической близости с актером и физиологическая зараженность его весельем. Эти тенденции Ильинского являлись, по существу, антитезой «символическому» актеру, убегавшему в мир фантастических образов и обращавшему самого себя не столько в материальный, сколько в отвлеченно эстетический факт. Отвергая романтическую потусторонность и недорогую красивость, отрицая надземность чувствований и иронически осмеивая отрыв от действительности, Ильинский видел людей ущемленно — преимущественно с их физической стороны. Он не смотрел вдаль, его образы не были ни освещены значительной идеей, ни захвачены собственными глубокими мыслями. Их желания были ограниченны: Тихон интересовался выпивкой, разгулом, Брюно — ревнивым обладанием женщиной. И все же во всех этих людях, живших преимущественно физической жизнью, неясно выступала их душевная обделенность и ущербность. Ильинский не сливался с образами — он их ясно и точно демонстрировал зрителю, сожалея об их примитивной душевной боли, но и забавляясь смешными положениями, в которые они попадали.

Имея вкус к примитивному, Ильинский играл простых людей — «чудаков». То, что выходило за эти пределы, было ему чуждо, а сложность, сотканная не из простейших элементов, недоступна — так определялись границы его возможностей. Сам он формулировал постоянный образ, который он исполнял, как образ «человека в неудобном положении». Это скорее определение сценического задания, чем психологического, а тем более — социального зерна. Несмотря на силу эмоционального воздействия, Ильинский {326} оставлял впечатление неуловимости и беспредметности потому, что он в большинстве ролей осуществлял именно только комедийное задание и увлекался им чаще, чем психофизиологическим содержанием Брюно или Тихона. Он тогда как будто растворялся в формальных задачах и не касался сущности образа, даже в границах своего понимания. Таков жулик Тапиока в «Трех ворах». Здесь легко играть сценическое положение: образ составлен из ряда внешних комедийных ситуаций. Ильинский играл его свободно и виртуозно, но вполне беспредметно и в той же мере поверхностно. Ильинский обращался в сценического жонглера: он неистощимо и безостановочно изобретал «шутки театра», подобные выходкам gracioso испанских комедий или lazzi итальянской комедии масок. Он брал основное положение попавшего впросак человека и делал из него все возможные выводы, доводя их до абсурда, до комической невероятности. Таков Тапиока в сцене суда. Таковы все кинематографические герои Ильинского с их смешными приключениями, хранящие на себе несомненное влияние западных фильмов. Когда Чаплина знали только понаслышке, то охотно приписывали Ильинскому театральный «чаплинизм». Это неверно, хотя бы по существенному различию основных тем их творчества. Чаплин поразительно тонок и проницателен в обрисовке психологии «маленького человека» Запада; Ильинский прямолинейнее, физически здоровее и биологичнее Чаплина. Осуществляя свое задание «неудобного положения», Ильинский никогда не подчеркивает мучительной тоскливости или нежной лирики своих героев в противоположность Чаплину, особенно дорожащему внутренними переживаниями своих чудачков.

Ильинский чужд двойственной и усложненной психологии. Психология в годы 1920 – 1925 была инкриминируемым словом в устах театральных критиков. Она неразрывно связывалась в их мыслях с мелочным душевным самокопательством.

Критики напрасно смешивали надломленный «психологизм» десятых годов с психологией. Но свое задерживающее влияние на Ильинского они оказали, хотя Ильинский в своих лучших ролях — Аркашке и Тихоне — раскрывал психологию этих образов (понятую им по-своему) приемами свойственного ему мастерства. Опыт же воплощения Достоевского дал другие результаты. В генерале Пралинском («Скверный анекдот») он, естественно, не мог погрузиться в двойственность и мучительство Достоевского, {327} хотя бы даже в сатирическом разрезе, — он для этого слишком здоров и органичен.

В этих границах, колеблющихся между примитивной психологией и формализмом, и скрывались самые большие для него опасности, которые увеличивались особенно в связи с его быстрыми успехами на сцене и в кино. Закрепиться окончательно на беспредметном блеске сценических заданий или на физиологии человека становилось дальше невозможно. Как бы ни виртуозничал Ильинский в своих сценических приемах и как бы смело он ни касался первоначальных физиологических даже не чувств, а ощущений, он сужал или искривлял действительность. Незаметно для самого себя, враждуя с таировским эстетизмом, он часто впадал в такой же эстетизм, но только с другой, «биомеханической», стороны. Он отрывал человека от его среды, от его классового зерна, от атмосферы его быта и обнаруживал в результате примитивного «человека в себе».

Это было тем более печально, что при всех своих противоречиях он постоянно оставлял впечатление актера, стремящегося в самом настоящем своем существе к реализму. Среди конструктивных построений, железа и дерева он казался более конкретным, чем обнаженный материал конструкции. В личных беседах он признавался, что воспринимает абстрактную конструкцию «Рогоносца» как реальность, изображающую дом, балкон и т. д.

Перед ним встала ответственная и трудная задача преодолеть свой «механический материализм». Юношеские — увлечения должны были органически смениться порой артистической зрелости. Ильинский уже не мог, да и не должен был довольствоваться своим быстрым и блестящим успехом. В конце концов он сам, видимо, почувствовал угрожающую ему пустоту. Если на эстраде сила эстетического воздействия обратно пропорциональна его длительности (чем короче и сжатее — тем сильнее воздействие), если для эстрады важно не столько динамическое развертывание образа, сколько наиболее острая передача того или иного состояния, то оба эти закона теряют свою силу при приложении к актерской игре, требующей развертывания образа и предназначенной для глубокого и длительного воздействия на зрителя. Фейерверк приемов в «Трех ворах» в результате вызывал разочарование.

Брюно восхищал мастерством и возбуждал несомненные ожидания от актера. Тихон говорил о возможностях Для Ильинского живого, конкретного содержания. И дальнейший путь Ильинского — путь борьбы именно за содержание, {328} где он то прорывается вперед и создает замечательные и сильные образы, то неожиданно возвращается вспять к давно покинутым и забытым позициям. Это — картина неустанного (и как всегда у Ильинского — серьезного), то удачного, то безуспешного овладения богатством классики и советской современности. Здесь-то и начались особенно острые конфликты Ильинского с теми режиссерами и театрами, с которыми он встречался. Он как будто хочет все проверить и испытать, в то же время наблюдая за постановщиком или педагогом хитрым и подозрительным взглядом. Он как будто всегда находится в некоторой внутренней борьбе с режиссурой, боясь ее посягательства на свое личное актерское «я». Будучи в Первой студии, он признавал всю дисциплинированность театра, но протестовал против психологической мелочности. В Театре имени Комиссаржевской он увлекался богатством философского содержания, которое вкладывала режиссура в актера, но далеко не всегда соглашался с ее романтическими методами.

Творчество Ильинского вполне органично, оно как будто основано на «нутре», и вместе с тем Ильинский был ярчайшим представителем «биомеханики», умелым воплотителем замыслов режиссера. Задачи, которые ставил режиссер, волновали и возбуждали Ильинского. До тех пор пока они оставались только сценическими заданиями, Ильинский мог смешить, но никогда не запоминался; когда они целиком захватывали его актерское существо, тогда Ильинский пробуждал в зрителе ответное волнение. Но эти совпадения были не так уж часты, и Ильинский, как непостоянный ученик, снова убегал от учителя.

Оглянувшись на свое прошлое, Ильинский стал менее расточительным и более скупым в своих ролях. Расширение «содержания», углубление понимания образа и самой человеческой жизни стало для него самым важным. Этот процесс идет очень медленно, он принял затяжной характер и не кончился еще сейчас. Ильинский как бы несет на себе тяжесть наказания за свои прошлые увлечения. Он хочет высвободить свои выдающиеся актерские данные из-под груза лишних трюков и выйти на широкие просторы творчества. С каким трудом это ему дается! Изменяется постоянно самая манера игры. Когда в Фамусове он неожиданно вернулся к «беспредметному» методу, его ожидала полная и совершенно бесспорная катастрофа. Овладеть Грибоедовым через условную водевильную форму, передать Фамусова через театрализованную «социальную {329} маску» — значило прийти в конфликт и с автором и с самим собой. Он быстро бросил явно неудавшуюся роль. Для Самушкина — «отрицательного образа разложившегося матроса» («Последний решительный») — он воспользовался своим знанием мещанского быта, характерностью речи одесского бандита, равнодушным ухарством уличного гуляки, но, стесненный непримиримыми у автора чертами образа, то и дело соскальзывал в щегольство сценическими приемами. Однако прежняя тема «человека в неудобном положении» исчезает из творчества Ильинского. Он сбрасывает ее с себя. Даже в Самушкине его интересует внутренний ход образа — его динамическое развитие. В связи с этим он постепенно переработал своего Аркашку в «Лесе»: все более отступала на второй план намеренная эксцентрика и все отчетливее проглядывал нищий бродячий русский комедиант, несчастливый комик и суфлер, прихлебатель и приживал.

Порою Ильинский преувеличивал неожиданный для него психологизм исполнения. Его Ломов в чеховском «Предложении» построен им в плане не столько водевиля, сколько трагикомедии. Есть даже нечто болезненное в его обмороках, в подергиваниях глазами, в подрыгивании ногой, в чрезмерном спокойствии, взрывающемся истерикой; Ильинский выполнял Ломова мастерски, но придал ему патологическую остроту, несовместимую с чеховским водевилем. Ильинский начинает тщательно отбирать среди своих жизненных наблюдений типические черты: в Аркашке он конденсирует характерность бродячего актера; в Ломове — болезненного интеллигента-мещанина; в Хамушкине — «деклассированной матросни», устанавливая резко отрицательное отношение к классовым врагам и к лицам, порочащим Красный Флот. Он наделяет свое искусство все большей содержательностью и верностью жизни. Когда-то он утверждал «простейшее в смешном и простейшее в трагическом», до такой степени простое и несомненное, что зритель колебался между смехом и слезами, следя за Брюно или Тихоном.

Оставаясь простым, но отнюдь не примитивным, Ильинский мечтает теперь об образе, в котором сложность составляющих его элементов не нарушала бы единства его существа. Здесь у него еще не так много побед, как на прежнем его пути в его юности. Но одна есть, и она стоит многих неудач и поисков. Это — Расплюев в «Свадьбе Кречинского», данный Ильинским в классической и законченной форме. В Расплюеве нет натурализма и в то же {330} время нет никакой беспредметности. Ильинский ловит сочную и ясную традицию русского реализма. Я узнаю его биографию по его жалкой, но сохраняющей «дворянское подобие» фигуре. Я не испытываю к нему щемящей жалости, как к Расплюеву Давыдова. Я не ужасаюсь им, как Расплюевым Горина-Горяинова. Но я вижу его бестолково проведенные дни, его умственную ограниченность, его дешевое стяжательство, трусливую лживую душонку, его смешное пристрастие к франтовству, его восхищение перед авантюризмом и фантазией Кречинского. Вышвырнутый с вершины современной ему общественной лестницы, Расплюев Ильинского тоскует об этой вершине и искренне преклоняется перед «преуспевающими в жизни счастливцами». Из дворянских передних, из шумных трактиров, из маленькой своей заплеванной комнаты появился на сцену этот «деклассированный дворянин» XIX века. Ильинский вынимает из своей сценической и психологической копилки немногие, но точные и типические детали для его характеристики. Он делает их театрально убедительными. Расплюев приобретает единство. Ильинский пересматривает свое прошлое. Он может любить и ценить его как время своих больших побед, но он ясно сознает, что перед актером стоят гораздо более значительные цели, чем представлялось ему в дни его первых гремящих выступлений.

1939

# **{****331}** Хмелев[[18]](#endnote-19)

Н. П. Хмелев вместе с группой из Второй студии принадлежит к основным актерам Художественного театра. Ведущее молодое ядро МХАТ образовалось преимущественно из воспитанников Второй студии не случайно. В отличие от Первой и Третьей студий она была гораздо более связана со своей метрополией — актеры, начинавшие свою работу или в ней, или в ее школе, постоянно находились в сфере Художественного театра, участвуя в народных сценах и небольших эпизодах.

Вторая студия не ставила себе значительных режиссерских целей, как это делал Вахтангов, и не обратилась с самого начала в небольшой театр, подобно Первой студии, — ее исключительное внимание было направлено на воспитание актера, которое облегчалось влиянием такого замечательного творческого организма, как Художественный театр. Постоянное общение с мастерами МХАТ, благотворное воздействие его дисциплины и эстетической требовательности подготовили молодых и неопытных тогда актеров к будущему вступлению в Художественный театр.

После трех-четырех лет студийной деятельности влившись в МХАТ, они почти сразу заняли в нем крупное положение. В отдельных спектаклях этой группе исполнителей были поручены большие роли, а целый ряд постановок основывался на ней целиком («Дни Турбиных», «Квадратура круга»).

Наглядное сравнение с крупнейшими художниками театра было первоначально невыгодно для начинающей молодежи, но руководители Художественного театра, его «старики» и сама молодежь так настойчиво добивались неразрывного слияния вновь составлявшейся труппы, что этот очень трудный период был пройден не только сравнительно быстро, но и дал результаты, превышавшие самые оптимистические ожидания.

Я вспоминаю первые работы Хмелева во Второй студии. Там он сыграл две роли, которые уже тогда заставили {332} остановить на нем внимание. Одна была в постановке, относившейся к периоду «детской болезни левизны», которой страдала в то время студия, — в «Разбойниках» Шиллера, а другая — в пьесе, легкомысленно предназначенной удовлетворить производственный актерский голод, — в «Елизавете Петровне» Смолина. В первом случае мы имели дело с неорганичным, хотя и буйным режиссерским замыслом, во втором — с пьесой, занявшей всю труппу и дававшей хорошие роли, но лишенной серьезного идейного и исторического содержания.

В шиллеровской трагедии, по-своему понятой студией, среди пугающих гримов и исковерканных фигур, которыми режиссер наделил разбойников, и среди неудобных мостков, по которым они самоотверженно-страдальчески передвигались, выделялся наряду с двумя-тремя актерами, игравшими центральные роли, странный и загадочный Шпигельберг. За непонятной, почти нечеловеческой уродливостью грима, за болезненной гримасой всего облика проглядывало интересное актерское дарование. Оно сквозило в несомненной пластичности и ритмичности актера и, главное, в том, что при всей туманной несуразице постановки в исполнителе все время билась живая и страстная актерская мысль.

Через два года Хмелев появился в роли начальника Тайной канцелярии Ушакова в «Елизавете Петровне», и зритель встретился уже с большим актером. Может быть, исполнение Хмелева еще не обладало достаточной оригинальностью; сам он рассказывал, что Певцов — Павел Первый стоял перед его глазами, когда он готовил Ушакова. Тем не менее актер сделал роль рукой мастера и отлил ее в стройную, органически четкую форму. Он показал знание сцены, сдержанность, законченность рисунка — черты, редкие в молодом актере и вполне развившиеся в самом Хмелеве уже впоследствии.

Почти параллельно с «Елизаветой Петровной» Хмелев сыграл старика крестьянина Марея в «Пугачевщине» Тренева, которой Художественный театр начал работу над пьесами советских драматургов и которая подтвердила, что мы действительно имеем дело с рождением крупнейшего актера.

Шпигельберг, Ушаков и умирающий старик из «Пугачевщины» были людьми разных психологии, мироощущений, разных классов. И Хмелев верно и умно дал почувствовать зрителю их индивидуальные характеры. Авторы исполняемых им пьес отличались в его игре друг, от друга {333} так же, как и самые образы. Сценический язык, которым он рассказывал Тренева, был иным, чем сценический язык, котором он рассказывал Шиллера. Он ощущал не только характерный стиль речи образа, но и особенности театральной манеры, которой требовал каждый образ.

Быстрый рост Хмелева не остановился и в дальнейшем. Среди молодой группы актеров Художественного театра, как мы теперь называем — «середняков» Художественного театра, Хмелев занял свое, особое место.

Пафос мастерства пронизывает все творчество Хмелева. Если некоторых актеров Художественного театра больше всего увлекает их лирическое, личное самовыявление, если другие больше всего любят в искусстве быт, то для Хмелева основной смысл его сценической жизни заключается в овладении тайнами актерского мастерства во имя создания самых противоположных, острых и предельно законченных образов. В нем живет актерский профессионализм в хорошем и правильном значении этой формулы. Для него игра не только вдохновение, но и огромный, дающий невыразимое наслаждение труд, целиком захватывающий художника. Вряд ли можно себе представить Хмелева в какой-либо иной области, чем театр.

Обращаясь к режиссуре или педагогике, Хмелев всегда остается актером. Он актер, который мыслит режиссерски. Потому он так уверенно и закономерно строит образ. Он создает характеры, а не играет роли. При оценке его игры неизбежны такие определения, как четкость, острота, графичность.

Но главное в искусстве Хмелева — его неизменное стремление довести до конца, до предела приемы мастерства, необходимые для данного образа.

Это вовсе не значит, что его мастерство беспредметно, что оно не выявляет коренного содержания образов и что оно не наполнено до краев чувствами, мыслями, переживаниями. Если вопросы мастерства так первостепенно тревожат его и в актерском творчестве, и в режиссерской деятельности, и в педагогике, то именно потому, что они неразрывно связаны с передачей верного идейного и психологического смысла роли.

Хмелев стремится догадаться «о самой сокровенной мысли, о “тайне”, которую вложил автор в свою пьесу». Каждой роли он отдает «всего себя, со всем своим опытом, с интимнейшими переживаниями, с тончайшими оттенками своих мыслей и настроений». Хмелеву нравится вызывать на сцену чужие, незнакомые ему жизни. Ему доставляет {334} безотчетное наслаждение творить судьбы и характеры, подчас не похожие на него — Хмелева. Его увлекает самый процесс актерской работы — процесс овладения психикой написанного автором человека, его точной и выпуклой конкретизации и подчинения его себе. Но чем больше он вдумывается в текст пьесы, тем сильнее и резче ощущает свое творческое богатство: он открывает в себе качества и страсти, которые ему ранее казались совсем далекими.

Рамки строгого вкуса для него всегда обязательны. Он исключительно требователен к литературным качествам пьесы, к ее языку. Он ищет в них ключ к роли. Ему существенно важны конструкция, план и логика всего произведения в целом, а не только его образа. Он уважает автора и хочет иметь дело только с пьесами, заслуживающими такого уважения. Он возмущается неряшливым засорением языка, свободно пренебрежительным обращением с текстом, случайной перестановкой слов по личному актерскому произволу. Он чеканит фразу, оттачивает ее, пробуждая в себе свежие эмоциональные интонации и устанавливая точный смысл ударений. Ритм слова для него — ритм содержания. Чем значительнее мастерство писателя, тем увлекательнее разгадывание мыслей, ассоциаций, настроений, сравнений.

Хмелев не имеет предвзятых рецептов, и потому его пути творчества различны. Он отрицает схоластическое понимание системы и хочет быть не рабом, а господином сценических методов. Он воспитан и создан Художественным театром, его подлинным творческим огнем и подлинной творческой традицией. Исходя из живого зерна системы, понимая и оценивая ее в ее вернейшем и глубиннейшем существе, Хмелев ищет для каждого образа интересный ход, который может его сильнее всего взволновать и который глубже всего «взрыхляет», «раскапывает» роль.

Ему не раз приходилось сталкиваться с ролями, которые, по сути, противоречили его индивидуальности. Не легко было совсем молодому актеру браться за роль князя в «Дядюшкином сне» Достоевского, тем более что и роль и пьеса вообще с трудом поддаются оригинальному сценическому решению: они требуют острой сценической догадки. Хмелеву не улыбался путь наименьшего сопротивления. Конечно, проще всего было принять за основную черту князя его ребячливость, а в его дряхлости, при небольшом усилии, с нежностью и состраданием увидеть трогательный лирический юмор впавшего в детство старика. {335} Но фальшивую чувствительность Хмелев категорически отринул. Он вообще лишен сентиментальности. Он очень мужественный актер. Для него не существует ни дешевых слез, ни сюсюканья. Он берет роль четко и твердо, не закрываясь фальшивыми загородками от действительности, которая продиктовала данный образ.

Существует старое деление актеров на адвокатов и обвинителей. Хмелев может быть и адвокатом и обвинителем. В «Дядюшкином сне» он обвинял. В князе Достоевский нарисовал не человека, а футляр человека, и тема этого трагикомического образа — внутреннее умирание и доведенное до предела опустошение, механизация человека, при которой уже выпотрошена его душа, кончилась нормальная психическая жизнь. Хмелев пользовался приемом, часто помогающим правильному и четкому созданию характера. Он первоначально овладел физической жизнью князя, уловив немощь одряхлевшего, но молодящегося аристократа. Он догадался об ощущениях человека, поступающего интуитивно и слепо, — механизма, составленного из несогласованных частей тела — рук, ног, действующих отдельно и независимо друг от друга. Он начал с физического распада человека и кончил распадом его психики, разоблачением его внутренней гнилости, которая одновременно и смешила и пугала. Это была резкая и мужественная обвинительная сатира, достойная большого актера.

В других ролях Хмелев шел от иных свойств своей индивидуальности. В «Растратчиках» Катаева он показал две роли, из которых одна осталась неизвестной широкому зрителю, так как потом Хмелеву была передана другая роль в той же пьесе: сперва он играл кассира Ванечку, который путешествует с бухгалтером-растратчиком Прохоровым по Руси (в этой роли зритель его не видел), а затем — инженера Шольте, которого встречают на вокзале во время своих странствований оба растратчика, — эту роль он исполнял в публичных спектаклях.

Ванечку он решил лирически. Он играл заблудившегося и соблазненного «мелкого человека», не имеющего силы сопротивляемости, человека лирической тоски. На этот раз толкование Хмелева столкнулось с пониманием «Растратчиков» театром. Для режиссуры, в особенности для К. С. Станиславского, кассир Ванечка отнюдь не был нежным и странным существом. Роль передали Топоркову, который играл Ванечку правильнее, чем Хмелев: более реалистически и насмешливо. В своем же плане Хмелев, вне зависимости от намерений Катаева, добился трогательной {336} задушевности, но вне всякой сентиментальности. Когда пьяный Ванечка — Хмелев в трактире, в захолустном русском городке тосковал по своей матери, наивно вспоминая свою бессмысленную жизнь, то в нем билось томительное чувство одиночества, которое объединило его с тысячами людей русской предреволюционной провинциальной неустроенности, но которое не заслуживало никакой симпатии в наши дни.

Инженеру Шольте с его оригинальной «философией» растратничества, возведенной в принцип, Хмелев придал обличительную и хищную остроту и категоричность.

Князь и Шольте приводят на память ранние образы Хмелева — старика Марея и Ушакова, которые как бы предопределили характер сыгранных им в дальнейшем ролей. С Ушаковым перекликается не только Шольте, но и Николай Скроботов в горьковских «Врагах», притом в гораздо большей степени; со стариком Мареем, помимо князя, — Силан из «Горячего сердца» и Фирс из «Вишневого сада». Галерея стариков дана молодым Хмелевым почти исчерпывающе. Он начал с дряхлого крестьянина, привычно переживающего ужас крепостной неволи («Пугачевщина»). Он продолжил ее изображением механической игрушки — князя из «Дядюшкина сна». Он завершил ее Фирсом из «Вишневого сада» и Карениным.

Фирс — это сохранившийся через столетия Марей. Он недобр и неласков у Хмелева. Он живет по привычке. Действительность долетает до него глухо, как бы через туманную завесу. В его старости нет умиления, есть покорность, смирение и ворчание дворовой собаки. «Воля» для его Фирса действительно была несчастьем. В его потухших глазах, в старческом дрожании и бормотании виден слуга, в котором вытравлены все личные заботы и волнения.

Силан из «Горячего сердца» как бы противопоставлен Фирсу. Хмелев окунается в народный юмор Островского, восторгается его словом. Хмелев отметил в седобородом старике юмор, упорство и душевную независимость. Какая лукавая мудрость в этом дворнике, свободно и даже свысока смотрящем на нехитрый быт своего хозяина! Силан не ломает установленного порядка, но великолепно знает ему цену, как знает цену и самому себе. Диалог Хмелева с Тархановым — городничим виртуозно легок и точен. И в Фирсе и в Силане Хмелев скуп и сдержан; он тонок почти до прозрачности; из немногих черт составляется исполнение; Хмелев вычерчивает ажурный рисунок.

{337} За ранними Шпигельбергом и Ушаковым последовали Алексей Турбин и Скроботов — два представителя монархического государственного строя. Алексея Турбина («Дни Турбиных» Булгакова) Хмелев сыграл в 1926 году. Его интересовало тогда внутреннее крушение той части русской интеллигенции, которая была связана с белым движением, но в первые же годы революции разуверилась в нем и в недавно еще так горячо защищаемой идее. Его Алексей Турбин убедился в несостоятельности контрреволюции. Хмелев рисовал сильного врага, закованного в мундир офицера; Алексей Турбин принял ряд твердых для себя норм, внушенных с детства; когда он увидит их ложность, он от них откажется. У хмелевского Алексея Турбина привычка носить форму, он держится прямо, немного щегольски; он убежден в своих взглядах; человек без противоречий, его жизнь идет прямой линией. Если бы он не погиб, он вряд ли бы очутился в эмиграции и согласился на какие-либо с ней сделки. Через судьбу Турбина Хмелев хотел доказать социальную и моральную правоту пролетарской революции и неизбежность гибели классово враждебной офицерщины с ее внешним лоском, блеском парадов и опустошенной дисциплиной.

Его Скроботов — человек иного порядка: он перекликается через десятилетия с начальниками контрразведок и самыми ожесточенными врагами революции. Хмелев прокурорски беспощаден к этому судейскому чиновнику; разоблачая его перед зрителем, он прибегает к любопытному приему: его Скроботов внешне очень изящен, чист и благопристоен, он человек «общества», и Хмелев неоднократно подчеркивает его воспитанность, умение держаться в обществе, но незаметно и постепенно разрушает впечатление этой внешней приятности. У Скроботова ряд отталкивающих манер; у него злые и холодные глаза; он заинтересован лишь в безудержной защите интересов своего класса; постепенно он становится не только морально, но и физически отвратителен — так умно и тонко Хмелев соединил его манеры с его внутренним содержанием.

И, наконец, новая сторона творчества Хмелева — его председатель революционного комитета Пеклеванов («Бронепоезд 14-69»). Он играл эту роль еще в те годы, когда театры и актеры только нащупывали методы воплощения большевиков. На сцене еще господствовали твердокаменные герои в кожаных куртках, мало напоминавшие комиссаров и командиров. Хмелев имел в своем распоряжении Две короткие сцены, написанные Всеволодом Ивановым {338} скупо, но глубоко. Ими Хмелев воспользовался в полной мере. Его Пеклеванов очень прост; у него своеобразный острый юмор и хитрая насмешливость; на ненаблюдательного человека он может произвести впечатление чудака, он немного близорук, даже мешковат, но впечатление обманчиво и преждевременно; за внешней необщительностью скрыты сосредоточенность, ум, расчет точного действия, большая душевная мягкость. Хмелев снимал с образа всякую декламационность, которая так долго мешала актерам правдиво изображать большевиков, пренебрегал удобными театральными штампами фальшивого сценического героизма. Он искал героизма простого, пламенного и подлинно человечного.

Хмелев всегда ищет основное зерно роли. Первоначально он анализирует образ, разлагая его на составные части и выделяя типическое в каждом отдельном куске. Он ищет качества, наиболее ярко характеризующие роль. Он примеривает к себе жесты, речь, походку, манеру носить костюм, вживается в привычки образа. Он рассказывает: «В каждой пьесе я обычно стараюсь найти ведущие тона. Я мысленно примеряю себе присущие еще не воплощенному образу одежды, привычки, лицо. Тем самым сродняюсь с ролью, постепенно перевоплощаюсь в нее. Свет и живопись, декорации и костюмы — все это не безразлично моему герою. Как он реагирует на них? Какие у него привычки? Какие краски дает ему художник? Как он движется, живет, что он испытывает в эту или следующую минуту воображаемого спектакля?» Интересно на репетициях следить за взглядом Хмелева, которым он оценивает происходящие на сцене события. Он очень внимателен и собран, он как бы присматривается к людям и проверяет свое самочувствие и свои ощущения.

Накапливая богатый материал, он думает о роли не только на репетициях, но и во время прогулки, чтения, отдыха. Он оставляет из десятка найденных и понравившихся подробностей одну — самую точную. Он принуждает себя к скупости и сжатости. Он уже начинает жить физической жизнью героя. Но одновременно в нем подспудно возникают самые существенные психологические черты. Ведь «актер не только “техник” или “мастер”, — пишет Хмелев, — я переживаю роль, формируя ее в образ, и техника актера служит только средством выражения моей внутренней работы». «В поисках самого существенного я постепенно отбрасываю детали, изменяю первоначальный замысел, иногда иду на компромиссы. Учитывая свои возможности {339} и освобождаясь от элементов, мне не присущих, я, наконец, что называется, “вживаюсь” в роль».

Игра Хмелева доставляет непосредственное наслаждение не только потому, что она вводит в душу человека, но еще и потому, что восхищает своей виртуозностью. Психологическая заразительность Хмелева сливается с эстетической заразительностью его мастерства.

Хмелев стал господином своего искусства. Он изумляет испытанных знатоков театра своей сценической свободой, тонкостью и уверенностью исполнения. «Когда актер умеет держать себя в известных рамках, то в них можно создать какой угодно рисунок, можно тогда играть ролью, жонглировать».

Хмелев находится в расцвете своего дарования, на середине своего актерского пути. Его последние роли — царь Федор в трагедии А. К. Толстого, Каренин в инсценировке романа Л. Н. Толстого и Сторожев в «Земле» Н. Вирты — раскрывают в нем новые замечательные и интересные черты.

Не нужно сравнивать Хмелева — Федора с Москвиным или с другими его предшественниками. Наперекор традициям, по привычке связанным с этой пьесой, Хмелев в Федоре Иоанновиче увидел прежде всего «сына царя Иоанна», «последнего в роде». Эту тему — «последний в роде» — он и сделал основной темой своего исполнения; не только душевную благость или удивление и испуг перед миром, не только желание уйти от страшных бурь, захватывающих мир и его самого, показал он в этом образе, но и глаза очень острые — от Иоанна, и вскипающий темперамент, и пробуждающуюся раздраженность, и неожиданную безудержную жестокость, говорящую о его отце.

Новый образ Федора Иоанновича, пронизанный недоуменной тоской, большой, не находящей ответа любовью к людям, — этот новый образ стал таким же беспокойным, острым и волнующим, как беспокойно, остро и умно все творчество этого замечательного актера.

Порою кажется, что Хмелев вступает в единоборство с автором. Он снимает с Федора печать чувствительности и сближает его с историей. Трагедия Федора — не трагедия властителя, лишенного дара власти, а трагедия человека, совершающего историческую ошибку, трагедия непонимания развития страны, трагедия человека, подменившего политическую оценку оценкой моральной. И чем больше стремится хмелевский Федор примирить непримиримое, тем безнадежнее его попытки и тем катастрофичнее их {340} результат; потому напрасен его вскипающий гнев и не нужна его душевная мягкость. Федора Хмелева жалеешь, но ему не прощаешь.

Не меньшей трудности задачи взял на себя Хмелев при исполнении Каренина и Сторожева («Земля» Н. Вирты). Каренина — потому, что через эпизоды инсценированного толстовского романа он должен был воссоздать образ во всей его сложности; Сторожева — потому, что образ хитрого, злого и сильного кулака был для него нов и захватывал ранее им не затронутую область.

Первое впечатление от хмелевского Каренина — впечатление усовершенствованного и точного механизма. При своем появлении в салоне княгини Бетси Каренин — Хмелев закован в привычную броню светского человека. Его движения точно размерены, он распределяет долю своей вежливости применительно к чину и положению собеседника. Все черты Каренина последовательно сохранены Хмелевым, вплоть до хруста пальцев и оттопыренных ушей. Драма Каренина — драма нарушенного равновесия. Он не только не любит, он даже не ревнив. Хмелев дает его характеристику смело и откровенно. Многих зрителей шокировали его объяснение с Анной и этот почти визгливый и холодный крик о любви к ней, разоблачающий бедность его чувств. Тем не менее это одна из самых верных и тонких находок актера. Причина мучений его Каренина — смещение привычной жизни. Он раскаивается и страдает у постели больной Анны, чтобы затем вновь восстановить утраченное равновесие. Когда оно потом приходит к нему благодаря графине Лидии Ивановне и окончательному разрыву с Анной, Анна перестает существовать для него как человек. Каренин возвращается к исходному пункту. И великолепна та краска самодовольного удовлетворения, та самолюбивая улыбка, которую не может скрыть Хмелев — Каренин в сцене во дворце после получения награды. Он ненавидит Анну как причину своей временной тоски. Размеренная жизнь начинается снова, и резко, крикливо он разговаривает со Стивой, вновь вернув себе то душевное состояние, которое им было утеряно. Он внутренне чувствует себя победителем: мораль и мнение света на его стороне. Хмелев рисовал Каренина очень жестоко, очень сурово, может быть, более сурово и жестоко, чем сам Толстой. И зритель, растроганный сценой у постели больной Анны, вновь и с еще большей силой начинает ненавидеть этого благообразного, строгого, еще не старого человека с холодным лицом, с большими ушами, {341} в вицмундире со звездой, с прямо болтающимися руками и мерной походкой.

После петербургских салонов, из атмосферы толстовского романа Хмелев перенесся в обстановку антоновщины — в русскую деревню средней полосы. Хмелев со свойственным ему артистическим умом учел все качества Сторожева, сделавшие его организатором контрреволюционных сил. Член Учредительного собрания, уже приобщившийся к политической жизни в 1917 году, Сторожев выделяется среди окружающих и своим видом: с остриженными волосами, седыми усами, он представляет собой тип внешне «окультуренного» мужика. Все поступки Сторожева сознательны и точны. Внимательный, до поры до времени тихий, спрятав руки за пояс, он неслышно следит за происходящими в деревне событиями; иногда он резко поднимает голос и прикрикивает — тогда его слушаются беспрекословно. Его презрение к беднякам беспредельно, но он скрывает его за внешним благожелательством, однако таким внутренне равнодушным и жестоким, что зрителю становится страшно, когда рука Сторожева — Хмелева снисходительно опускается на плечо Фрола или Андрея. Идея земли — личной собственности и накопления — вошла в его плоть и кровь. Он холодно расчетлив и с Антоновым и с богом. Первоначально в исполнении Хмелева была фальшивая черточка богоборчества; по мере роста роли она постепенно исчезала, и в той психологически тонкой сцене «сведения баланса», которую дает Хмелев в церкви, Сторожев беседует с богом, внутренне сохраняя приличную и полагающуюся дистанцию, он требует от него правильного ведения счетов, требует вежливо, но все же требует. Недовольный богом, он глядит исподлобья, сжав тонкие губы.

И окончательно разоблачает Хмелев Сторожева в последнем акте, в сцене у дуба, когда пустота, страх и месть наполняют его душу, когда он дрожит от холода и ужаса и когда, как затравленного хищного зверя, его ловят крестьяне. В разодранной рубахе, с блуждающими злыми глазами, огрызаясь и рыча, стоит среди них хмелевский Сторожев — художественно обобщенный образ классового врага, возбуждающий ненависть зрительного зала, образ, созданный мастерством подлинно советского актера.

1939

## **{****342}** \* \* \*

Эта статья была написана в годы расцвета творчества Хмелева. И в последующие годы Хмелев продолжал работать так же упорно и стремительно. Из сыгранных им в последний период ролей наиболее значительны Тузенбах, Забелин и Грозный.

Тузенбаха в «Трех сестрах» Чехова Хмелев решал в ином сценическом ключе, чем его замечательный предшественник по роли В. И. Качалов. Это было не только различие артистических индивидуальностей, это было различие восприятий поколений и эпох. Было бы кощунственно как-то противопоставлять этих великих актеров или искать между ними взаимно исключающих противоречий. Но Качалов — благословляющий жизнь Качалов — играл Тузенбаха в предреволюционную эпоху. Хмелев же сыграл его в 1940 году. Он характеризовал его значительно увереннее, тверже. Проскальзывавшую у Качалова умиленность перед миром и любовью Хмелев решительно отвергал. Качалов строил роль на внешней чуждости Тузенбаху всего «военного». Хмелев вместе с Немировичем-Данченко, напротив, очень часто подчеркивал, что Тузенбах — военный. Он носил форму легко и свободно, даже элегантно. В штатском костюме он чувствовал себя неуютно, хотя и был одет строго и изящно. Хмелев не только верил в грядущую бурю, о которой мечтал Качалов, — он знал, что она придет. Тузенбах Хмелева — самый крепкий, самый неопровержимый герой чеховской пьесы, наиболее твердый в своих убеждениях. Он знает будущее — не свое, разумеется, — будущее общества. И это знание дает ему силу жить. Он где-то улыбается этому знанию (улыбка стала у Хмелева характерностью образа), улыбается счастливо — улыбается жизни, миру, Ирине.

Таков он в первой половине пьесы — жизненная неприспособленность прямо противоположна твердости его убеждений и вере в жизнь.

Хмелев — Тузенбах хранил в своем сердце неиссякаемую нежность. Достаточно вспомнить, как он смотрел на Ирину. Ни один самый горячий «первый любовник» не был на сцене так переполнен счастьем любви, как Хмелев. Он смущенно и застенчиво копил в себе это драгоценное чувство, он боялся расплескать из него хотя бы каплю, он никому не позволял хотя бы только задеть его. И его любовь укрепляется по мере того, как Тузенбах все более и более убеждается в нелюбви к нему Ирины. Постепенно {343} исчезает эта внутренняя улыбка, все суровее и глубже становится Тузенбах. Нежная, затаенная, суровая лирика, нигде не соприкасающаяся с сентиментальностью, перерастает в ощущение трагического, более того — в трагедию. Прощание Тузенбаха — Хмелева с Ириной — одна из вершин актерского творчества. Свойственные Хмелеву точность и музыкальность позволяли вести сцену с поразительной отточенностью деталей. Как он слушал условный знак, призывающий на дуэль, как нежно, заботливо и тревожно-ласково держал руки Ирины и каким внезапным сильным рывком возвращался к ней… Это было проникнуто мужественным чувством, неопровержимым чувством предвидения смерти.

Галерею образов русской предреволюционной интеллигенции Хмелев завершил Забелиным («Кремлевские куранты» Погодина). Он особенно подчеркивал в Забелине его высокую интеллектуальность и профессиональную квалификацию. Хмелев как бы сосредоточил в нем все черты, характерные для высокооплачиваемого ученого-инженера. Очень достоверен был его внешний облик — и манера держаться с подчеркнутым достоинством, и тщательно подстриженная бородка, и холеные, строго и коротко подстриженные усы, и заботливая опрятность когда-то элегантного костюма. Среди спекулянтов в сцене у Иверских ворот Забелин держался отстраненно, почти брезгливо, с удивлением и негодованием озираясь на бушующую толпу. Она не представляла для него никакого интереса, он еле терпел ее, и лишь проход красноармейцев пробуждал в нем потерянный было интерес к жизни. Вздорность отнюдь не была характерностью его Забелина. Ему, «строителю», были морально противопоказаны всякие элементы «разрушения», которое в его глазах неизменно связывалось с «разрухой». Он — созидатель по природе и отвергает большевиков не по политическим соображениям, — он приписывает им разрушительные тенденции. Забелин высоко ценит в себе знания, и его влечет к реальному приложению их. Забелин у Хмелева сух, сдержан, он мучительно переживает сознание своей «ненужности»; он искренне идет «на голгофу», когда за ним приходят представители власти. Но его любовь к делу сливается с любовью к России. Он упрямо верит в родину и никогда не оказался бы в положении эмигранта. Он человек дела. И только через дело он смог понять смысл происходящего в России переворота. Встреча с Лениным открывает в Забелине то, что в нем внутренне давно живет.

{344} Хмелев умер на генеральной репетиции трагедии А. Н. Толстого «Последние годы», сыграв лишь одну (вторую по порядку) картину пьесы. Я видел его в роли царя Ивана Грозного во время чернового прогона. Хмелев играл без грима, но в костюме. Все черты Грозного, которые проскальзывали у Хмелева в Федоре и придавали такую остроту его исполнению, здесь были показаны полно и исчерпывающе и достигали трагической силы. И хотя на его толковании, как и на самой пьесе Толстого, неизбежно лежал отпечаток времени, в своей интерпретации Грозного Хмелев выходил далеко за эти узкие пределы. Он брал роль очень глубоко, и Грозный возникал во всех сжигающих его противоречиях. О какой бы то ни было сентиментальности здесь, конечно, не могло быть и речи. Хмелев судил своего Грозного с очень высоких человеческих позиций. Думаю, что и «историзм» образа его интересовал гораздо меньше, чем борьба между пожаром страсти, охватившей этого измученного, страшного в своей подозрительности человека, и мучительными думами о родине и о своем призвании. Но я боюсь судить полностью об этой последней работе Хмелева и отсылаю всех, кто пожелал бы подробнее ознакомиться с ней, к статье М. О. Кнебель и А. Д. Попова в «Ежегоднике МХТ» за 1945 год (том II), посвященном памяти Хмелева.

1964

# **{****345}** Щукин[[19]](#endnote-20)

Щукин выдвинут и воспитан Великой социалистической революцией. Его детство прошло в среде железнодорожников. Война вырвала его из привычной учебной обстановки. Вместо того чтобы сделаться инженером-механиком, он оказался прапорщиком на австро-германском фронте. Еще не созревшему юноше нужно было иметь много сил, чтобы среди мрачных впечатлений империалистической войны сохранить мужество и чистоту. Уже в эти годы, когда постепенно складывалось его мировоззрение, он воспитал в себе глубокую серьезность и вдумчивость. Когда Щукин демобилизовался, он недолго работал машинистом железнодорожного депо в своем родном городе Кашире. Вскоре его вновь призывают на военную службу, и он попадает в школу инструкторов при 2‑й артиллерийской бригаде в Москве. Царская армия сменяется для него Красной Армией.

В продолжение ряда лет из него выковывается человек исключительной прямоты и честности. Для него не возникало мучительных раздвоений интеллигентской молодежи, задумывавшейся над «принятием» революции и бросавшейся из стороны в сторону.

Щукин вошел в пролетарскую революцию просто, органически, вместе со средой, в которой он жил, и вместе с классом, который он представлял.

Казалось бы, что прямая линия его жизни вела его по иному пути, чем театр. Он имел достаточно технических знаний, чтобы отдать их стране на фронтах войны и мирного строительства. Однако в этом простом и скромном человеке за его профессиональными интересами постоянно таилось другое стремление, неотвязно и категорически толкавшее его в сторону театра. В юности он часто посещал Малый и Художественный театры. Юношескую серьезность и волнующую радость, с которыми он воспринимал спектакли, он сохранил на всю жизнь. Он смотрел на театр как на что-то далекое и недостижимое, как на прекрасную {346} область, в которой работают большие люди, создающие большое и нужное искусство, подобно Ермоловой с ее бескомпромиссной чистотой и свободолюбивым пафосом и Художественному театру с ело безукоризненным ансамблем и настойчивой добросовестностью. Любовь к театру наполняла Щукина, и хотя он не знал, осуществите? ли когда-нибудь его мечта о сцене, но неизменно, уходя ли с уроков Технического училища домой, возвращаясь ли с фронта или находясь в рядах Красной Армии, он направлял свои осторожные мысли к сценической деятельности.

После демобилизации и возвращения в Каширу он немедленно вступил в самодеятельный кружок при местном железнодорожном клубе и сыграл там свыше ста ролей. Невероятная цифра говорила больше о работоспособности и горячем стремлении Щукина, чем о его мастерстве. Поэтому, когда призванный в Красную Армию Щукин в 1919 году приехал в Москву, он решил осуществить свое заветное желание и отдал свободные вечерние часы работе в молодой Мансуровской студии, руководимой Вахтанговым. Из нее впоследствии вырос Театр имени Вахтангова, и Щукин прошел вместе с ним и со всем его коллективом трудный путь от небольшой, почти любительской студии до театра, ставшего одним из крупнейших в нашей стране.

Щукин попал в новую и неожиданную для него обстановку утонченной и углубленной студийности. Он встретился с режиссером, полным буйных замыслов, передовым художником-интеллигентом, переходящим на сторону революции. Положение студии в 1919 году было еще неустойчиво, Вахтангов только нащупывал методы ее будущего развития. Щукина окружила атмосфера сценической требовательности, безграничной фантазии и еще не преодоленной внутренней замкнутости. Вахтангов уже волновался поисками острейших выразительных средств и задумывался над постановкой сказки Гоцци «Принцесса Турандот», определившей один из будущих сценических стилей студии. Вопросы идейности театра и театральной этики играли в студии преобладающую роль: воспитание актера не сводилось только к развитию его профессиональных данных, важна была вся целостность его личности.

Во что должно было вылиться сложное сочетание жизненного опыта Щукина, его мечты о театре и исканий молодых новаторов?

С первых шагов Щукин обратил на себя общее внимание — в том числе и самого Вахтангова — своим упорством, {347} ясностью мысли и оригинальным юмором. Мужественная простота лежала во всей его природе. Он оценивал опыты студии с Наивной серьезностью большого художника. Он со всепоглощающим интересом и верой относился к учению Вахтангова. Театральная фальшь и сценический наигрыш как бы сами собой отскакивали от него. Даже если бы он хотел, играя, пользоваться штампами, вероятно, он не мог бы этого сделать, потому что его цельная и органичная личность противоречила бутафорской лжи.

Щукин предпочитает скорее недодать на сцене, чем где-либо нажать и этим вызвать минутное возбуждение поверхностно затронутого зрительного зала. Каждое свое выступление он считает выполнением важного художественного долга. В Вахтанговской студии ему были первостепенно близки требовательность ее руководителя и высокая оценка сценического искусства как искусства, воздействующего на мир и переделывающего его. Но многое казалось ему, вероятно, и трудным и чуждым. Он был реалистом по самому своему существу. Он воспринимал действительность очень конкретно, его интересовали теплые жизненные факты, он видел в жизни не случайности, а то типичное, что должен выразить на сцене художник. Средств для этого он еще не имел в своем распоряжении. А Вахтанговская студия все более вклинивалась в страстную эстетическую борьбу первых послереволюционных лет. Вахтангов был звеном между «левыми» и академическими театрами. Студия готовила «Турандот». В ее залах звенели шпаги и клинки, раздавались гаммы и сольфеджио, актеры овладевали точностью и целесообразностью движений, умением красиво носить костюм и блеском неожиданной для учеников и последователей МХАТ театральности. Вахтангов раздвигал обычные рамки психологического театра. Все это было внове для Щукина.

В блестящем спектакле «Турандот» фантазия Вахтангова достигла предела, а труппа, воспитанная на психологическом методе, неожиданно легко демонстрировала достижения «левого фронта». Зритель, зачастую протестовавший против конструктивной площадки и ритмизации движений, восхищенно и благодарно принял их из рук Вахтангова.

Успех «Турандот» объясняется глубоким философским содержанием, вложенным Вахтанговым в спектакль, и форма, в которую было облечено это затейливое и смелое представление, была закономерна, может быть, только для него одного. Повторенная в дальнейших спектаклях студии, {348} она уже не производила первоначального впечатления, потому что была лишена целостного миросозерцания и радости, которыми Вахтангов пропитал и одухотворил свою постановку. Нарочитая ироничность, выход из образа, игра со зрителем не были близки Щукину, хотя он и выполнял эти приемы с мастерством, равным мастерству остальных студийцев. Он, как и они, импровизировал текст, наивно и открыто общался со зрителем и, безоговорочно преодолевая временные и географические препятствия, разговаривал по телефону из средневекового Китая с советской Москвой. Он категорически разрушал линию рампы и строго выговаривал опоздавшим зрителям за их несвоевременный приход. Но он жил не изысканностью иронических приемов, а правдой, прочитанной Вахтанговым в старой сказке. Смелость режиссерского построения Вахтангова заключалась в том, что он, иронически освещая отдельные образы и ситуации, не только не убивал, но, напротив, воскрешал основную тему, заложенную в сказке Гоцци. Подобно Гоцци, он утверждал любовь, дружбу, верность и отрицал предательство, измену, неблагодарность и хитрую ложь.

«Турандот» действовала на зрителя отнюдь не исключительно эстетически: она действовала своим внутренним смыслом и заставляла верить в красоту человека, радость жизни и богатство мира. Вахтангов смеялся над наивными поддельными царями и принцами, над забавными китайскими мудрецами, над неправдоподобием сказочных положений, но сознательно оставлял нетронутой веру в чело века, которой были заражены действующие лица комедии и с ними молодой актер Щукин. «Формальные» особенности «Турандот» становились, по существу, третьестепенными. Не в них было дело. Было важно другое — противопоставить формальному схематизму, необузданной красивости и трудолюбивому бытовизму свое понимание театра: Вахтангов и его актеры утверждали, что театр должен быть «театрален», что он должен быть «красив и патетичен», что актер должен обладать всем совершенством технических приемов, но не во имя увлечения «театром в самом себе», а во имя «освобождения человека», за которое борется Советская страна. В этом и была сущность спектакля. И она-то пришлась по душе Щукину. Он играл Тарталью с трогательной наивностью, позволявшей ему поверить в утонченные приемы вахтанговской постановки и принять весь ее иронический сказочный строй. Вряд ли он оказался бы способен насмехаться над своим Тартальей. {349} Он *был* им, надев поверх современного черного костюма яркую зеленую одежду — постоянную форму итальянской комедии дель арте. И оттого, что он *был* подлинным и реальным Тартальей, он с радостью выполнял все смешные трюки, подсказанные режиссером или изобретенные им самим. Он наполнил Тарталью большой человеческой поэзией, ясностью и простодушием. Он любил его, а не смеялся над ним. Поэтому Щукин легко включился в спектакль, который на первый взгляд был чужд его жизненному и театральному миросозерцанию.

Когда после смерти Вахтангова за «Принцессой Турандот» последовал ряд новых постановок, сделанных в той же манере, Щукин не находил в них себя так органично, как в «Турандот». Это не значит, что он плохо играл свои новые роли: Барабошева в «Правда — хорошо, а счастье лучше», Степана в «Женитьбе» и Льва Гурыча Синичкина в старом водевиле Ленского, но он просто не мог внутренне и до конца согласиться с *невсамделишностью* жизни, которую показывали ученики Вахтангова, повторяя приемы учителя. То, что убеждало в «Турандот», не увлекало применительно к Гоголю и Островскому. Толкование московского купца в шутливых и нарочито преувеличенных тонах или заспанного слуги петербургского чиновника в гротесковой манере не захватывало Щукина. Он послушно следовал заданиям режиссера, но его цельный молодой организм сопротивлялся режиссерским намерениям. Из всех исполнителей этих спектаклей Щукин был наиболее естествен. Но он только скользил вокруг этих ролей, не соприкасаясь с их коренным зерном. Лишь в Синичкине он повторил успех, одержанный в «Турандот», потому что образ старого актера в водевиле Ленского оправдывал легкую ироничность постановочного толкования. И снова, как в Тарталье, Щукин не просто представлял Синичкина и не просто «выявлял» свое ироническое отношение к нему, как это требовалось согласно студийному методу, но был им; Щукин не закрывал глаз на недостатки Синичкина, но вместе с тем любовался смешным лирическим старым чудаком, преданным театру, и любил его за эту преданность.

Когда-то Синичкина играл Варламов. Он заслонял всю сцену своим огромным телом и наполнял ее раскатами чудесного грудного голоса. Он был фигурой вне эпохи — русским странствующим актером. Не будем сравнивать Щукина с Варламовым по силе и красочности игры — их подходы принципиально различались. В пестром костюме, {350} в смене торжественных театральных движений суетливо быстрыми, в противоположении себя, «отца», себе же, лицедею и слуге знатных зрителей, Щукин искал верности далекой эпохе. Для Варламова Синичкин не был до конца изжит: он встречал и знал этих Синичкиных, исколесивши Россию вдоль и поперек. Для Щукина Синичкины были легендой; он наивно изумлялся им, но сквозь удивление отошедшим бытом он выделял в их психологии страсть, приковывавшую их к сцене, гнавшую их из города в город. Он особенно подчеркивал демократичность Синичкина; зритель одновременно и волновался и ласково смеялся, следя за бедным, необеспеченным чудаком, противопоставленным местным премьершам и их меценатам. Через покровы иронического спектакля мягко и нежно возникала судьба провинциального актера. Щукин не нагружал водевиль недоступной этому жанру идеологией, но симпатия к демократической массе актеров-странников зарождалась как неизбежный вывод из его тонкого исполнения.

Тарталью и Синичкина Щукин делал рукой веселого мастера, радующегося жизни. Но радость, которой он заражал зрителя, являлась далеко еще не самым ценным из того, что Щукин как художник принес с собой в театр. Она была только элементом щукинского миросозерцания. Она входила как непременная составная часть в его творческую манеру, но индивидуальность Щукина превосходила своей широтой и глубиной его первые роли. Он нащупывал другие методы и приемы и страстно ждал нового сценического содержания, которое позволило бы ему вернее и правдивее раскрыться на сцене. Время работы над Тартальей и Синичкиным не прошло для него даром, оно определилось для него как время сценического обучения, а не создания больших и законченных образов. Открытый и внимательный, он поглощал технические актерские приемы с ненасытностью ревностного ученика. Он понял значение ритма и вес слова, он разгадал обаяние сценической четкости. Он узнал, что актерская техника достигается упорным трудом. Наряду с этими элементарными, но такими необходимыми для актера знаниями, усваиваемыми только на практике, он усвоил и много других, не менее важных и полезных вещей: умение держать паузу, чувствовать зрительный зал, партнера — все те непреложные актерские качества, без которых нельзя работать на сцене. Он усваивал их в той отточенной и блестящей форме, в которой их преподавал Вахтангов. Одновременно он убеждался в том, что они имеют для актера подчиненное по {351} отношению к основному замыслу роли значение. Так встала перед ним проблема сценического образа.

Ему не приходилось заботиться о внутренней наполненности. Он не позволил бы себе выйти на сцену пустым или со случайными житейскими думами. Его актерская природа органически чуждалась гротеска. Всякий раз, когда ему приходилось создавать преувеличенные образы или выражать то, чего он внутренне не чувствовал, Щукин терпел неудачи, не столь заметные для зрителя, сколько явные для него самого. Оттого по мере полного овладения сценическим мастерством, которым в первые годы ограничила себя Вахтанговская студия, он все больше мечтал о других образах. Они для него заключались не в выдуманной театральности сказок Гоцци, не в веселых представлениях Мериме или Ленского, а в живых людях — тех людях, которые выросли в годы гражданской войны, которые олицетворяли собой целые полосы общественной жизни страны или были обобщены в типах классической драматургии.

Жизнь влекла его к себе неудержимо. Он в высокой степени обладал присущим крупным актерам свойством работать не только на сцене, на репетициях, но и вне театра. Он всегда выискивал жизненные наблюдения, отбирая из них наиболее выдающиеся и накапливая материал для еще не осуществленных сценических образов. Это свойство сказалось уже с самых первых шагов его актерской карьеры. Щукин вспоминает, что, — получив роль грека Дымбы в чеховской «Свадьбе», он очутился в крайнем затруднении, так как «никогда в жизни не видел живого грека». Тогда в поисках более или менее подходящего типажа он перезнакомился со всеми чистильщиками сапог, расположившимися по пути от Павелецкого вокзала, недалеко от которого он жил, до Ходынки, где находились военные курсы, на которых он учился.

Этот его опыт увенчался успехом, и Вахтангов одобрил молодого актера, когда он показал ему своего неожиданного грека. Этот опыт сближения с жизнью, собирания материала для своих ролей из окружающего быта он неоднократно повторял и в работе над теми образами, в которых он наиболее верно и точно нашел себя как художник.

Его первое «самоопределение» произошло в спектаклях «Виринея» Сейфуллиной и «Барсуки» Леонова. Тема пьес, характер, знания и симпатии Щукина слились здесь в единое и неразрывное целое. Это были люди гражданской войны. Простота, с которой он их сыграл, поразила и зрителей и актеров. Щукин отринул всякую декламационность; {352} в то же время он не следовал с фотографической точностью за бытом. Появившись на сцене в ролях Павла и Антона, Щукин отодвинул на второй план декорации и еще не исчезнувшую даже в Вахтанговском театре привычку изображать крестьян, солдат или партизан с тоскливыми вздохами, этнографической речью и подчеркнуто грубыми движениями. Щукин, напротив, говорил просто, ясно, двигался свободно — и зритель забывал, что перед ним актер, переодетый красноармейцем. Он органически носил свой верный эпохе скромный защитного цвета костюм и обмотки, свертывал и курил цигарки без обычного у актера поддельного ухарского щегольства. Это было для Щукина не внешней характерностью и не привычным трюком, а естественным и необходимым свойством, неотделимым от Павла или Антона.

Щукин рассказывает, что создание его первой советской роли — Павла в «Виринее» — было облегчено тем, что во время пребывания на фронте ему приходилось непосредственно соприкасаться с солдатской массой. В дни революции на фронте на его глазах произошел перелом в психике забитых мужиков, еще вчера безропотно умиравших ради неведомой им цели, а сегодня пробудившихся и зажегшихся новыми идеями.

В Павле Суслове Щукин и хотел показать рождение нового человека. Этого нового человека он видел отлично от других художников сцены, в то время одновременно со Щукиным овладевавших этим образом. Он сыграл его в тот момент, когда манера представлять коммунистов «железобетонными» людьми еще не была изжита в театре. Тогда за суровой внешностью и скупыми жестами актеры еще часто не различали огромной человечности, проницательного ума и непобедимой веры в социализм — всего того, что разглядел Щукин. Его собственные качества — упорство, радость жизни, серьезность ее восприятия и мягкий юмор — совпали здесь с психологическим и социальным материалом образа. Горький в своей статье «О пьесах» очень верно и тонко противопоставил раздвоенному сознанию интеллигента органическую цельность революционера.

Самым крупным из того, что внес Щукин в советский театр и что составляет его основное свойство, является органическая цельность тех людей, которых он с таким блеском раскрывает. Ему чужды психологическая раздробленность и мучительное самокопание. Органическая и непосредственная цельность образа сливается с непосредственным обаянием его актерской личности. Он открыл доступ {353} на сцену самым существенным и серьезным характерам нашей революции. Он сознательно, с зоркостью честного художника снял с людей гражданской войны театральную приподнятость, украшавшую их в других театрах и у других актеров. Он интересовался не трафаретными героями с нарочито горящими глазами и наигранно экстатическим взлетом, а типом революционера, соединяющим насыщенный темперамент с жизненной мудростью, светлым взглядом на жизнь и классовым чутьем. Щукин умеет на сцене и ненавидеть, но его ненависть рождена пламенной любовью к людям. Его Антон и Павел стремятся изменить окружающий их быт, и в его исполнении стремление к созиданию звучит со всей мощью — гораздо значительнее и глубже, чем анархическое стремление к разрушению, так часто являвшееся основной краской для многих актерских исполнений.

Щукин показывает *течение жизни* человека; шаг за шагом, просто, ясно и правдиво он рассказывает его биографию и вводит в его психологию. Только в немногих ролях можно отметить подчеркнутые, ударные куски, которыми актеры обычно любят воздействовать на зрителя. Зритель принимает Щукина не во имя этих отдельных, редких у него эффектно разделанных кусков. Он принимает *образ в целом*. Герои Щукина неотрывны от действительности. Такие, как Антон, чувствуют запах земли, ее ценность, связь с ней крестьянина, но они так же твердо знают, как знает Антон, суровые законы борьбы. Есть в них большая внутренняя твердость и непоколебимость, сквозящая за всей их человечностью, вернее, обусловленная их человечностью. Антону не легко бороться, но он знает, что иным путем, кроме ожесточенной борьбы с классовым врагом, счастья не достичь. Здесь-то и вскрываются окончательно серьезность и вдумчивость Щукина как художника, какие бы затеи и шутки он ни позволял себе на сцене. Его юмор идет от глубокого восприятия жизни, оттого-то за его остротами постоянно скрывается и глубокая мысль. Драма щукинских героев не столько внутри них, сколько обусловлена их столкновениями с окружающей жизнью. Из этих столкновений возникают их сомнения и их решения. Они никогда не замкнуты внутри себя. Их мысли требуют действия. Их чувства ожидают поступков.

Не менее характерна для Щукина скромность — и сценическая и личная. Он не может и не хочет красоваться на сцене. Он ищет приемов предельно простых и понятных. Его игра исключает мелкий бытовизм. Он не копирует {354} действительность, а вскрывает ее. Можно не вспомнить отдельных моментов игры Щукина, но нельзя забыть созданных им образов. Он постепенно насыщает их всем богатством своего жизненного опыта. И когда после «Виринеи» и «Барсуков» он сыграл Бубенцова в «Шляпе» Плетнева и командира корпуса Малько в «Далеком» Афиногенова, то и в эти слабые пьесы он принес свои жизненные наблюдения, поднимая образы до типического обобщения. Играя Бубенцова, Щукин основывался на опыте своего личного знакомства и встреч с рабочими железнодорожного депо в родном ему городе. Незаметными, но легко укладывающимися в сознании зрителя черточками он передавал привычку Бубенцова к физической работе, но основным в образе была зоркость взгляда и внутренняя неподкупность, которая отличает большинство его «рабочих ролей». Играя Малько, он соединил весь свой прежний опыт работы в Красной Армии с наблюдениями над современной Красной Армией. Щукинский Малько легко и просто носил военную форму — так легко и просто, как редко носят ее актеры на сцене. И снова основным в образе были не профессиональные черты, с безошибочной наблюдательностью и правдой переданные Щукиным, а глубина миросозерцания, чувствование себя гражданином Советского Союза, которые позволяли щукинскому Малько просто и внимательно подходить к каждому из встретившихся с ним на полустанке людей, понимать их роль в жизни.

Наибольшие победы Щукин одержал сперва в «Булычове» Горького и затем при выполнении задачи, самой ответственной из всех, которые когда-либо вставали перед русским актером, — при воплощении образа Ленина.

Роль Булычова была для него трудным экзаменом. Начиная с первого спектакля вплоть до последних дней Щукин продолжает над ней работать. На первый взгляд она принадлежит к числу чуждых ему психологических категорий. Человек враждебного класса, стоящий на краю смерти, больной неизлечимой болезнью, сознающий обреченность буржуазного мира, тщетно противящийся распаду своей семейной жизни, — такой человек противоположен ясному и мажорному миросозерцанию Щукина. Нужно было добраться до самых глубин Булычова, для того чтобы вскрыть основную тему горьковской пьесы и найти точки соприкосновения между ролью и собой. Первоначально Щукина привлекала тема смерти и борьбы с ней (следы этого восприятия еще сохранились на первых спектаклях «Булычова»). Но чем больше вглядывался он в пьесу, {355} тем более Четко видел, что не здесь лежит ее подлинный смысл. Он все дальше и решительнее отбрасывал тему болезни и смерти Булычова: для него, как и для Горького, образ Булычова обращен не столько в прошлое, сколько в будущее. Для Щукина смерть Булычова сливается со смертью класса, но горьковский Булычов перерастает психологию своего класса. Жалея о прошлом, он неясно догадывается о новых силах, которые придут на смену «отжитому времени». В озорстве, парадоксальности Булычова Щукин выделял насмешку его над окружающими и тревожное, нетерпеливое ожидание еще неизвестного будущего. Щукин окутал своего Булычова атмосферой беспокойства.

Готовя роль, он брал из своих детских впечатлений воспоминания и рассказы о купцах и наблюдения над приволжскими крестьянами, над их речью, так как Булычов происходил из крестьян-костромичей и в детстве был сплавщиком леса. Внешняя характерность Булычова подтверждала его внутреннее зерно. Этот небольшой человек с рыжеватой бородкой, с плавными движениями, с костромским выговором, с пронзительным взглядом маленьких пытливых глаз казался не только живым, но и типическим выразителем того меньшинства своего класса, которое предчувствовало неизбежно надвигающуюся катастрофу. Щукину нравилась булычовская бунтующая натура. В этой роли он позволил себе те два‑три ударных места, которых он обычно избегал. Может быть, они не совсем совпадали с замыслом Горького. Это — финал пьесы, когда Булычов выбрасывает из комнаты иконы; это — безудержная пляска, которой кончается его разговор с игуменьей, и, наконец, знаменитая сцена с трубой. Но основной актерский метод, которым Щукин делал Булычова, роднил его с Горьким. Оба видели мир зорко и красочно. Вместе с Горьким Щукин нашел в Булычове единство его сложных переживаний и многообразия красок, которыми автор наделил этот образ. По-горьковски понял он философию пьесы.

За создание образа Ленина Щукин взялся, чувствуя всю трудность задачи, на первый взгляд совершенно неразрешимой. Он имел дело с крупнейшей политической и художественной проблемой. «Портрет» на сцене легко толкает к фотографичности; актеру в этих случаях удобнее всего иметь дело с далекой историей, где индивидуальное и типическое неразрывно слились для нашего сознания в поэтический образ. В «Человеке с ружьем» речь шла о создании на сцене образа величайшего человека истории, нашего современника, биением сердца которого мы еще всецело {356} наполнены, — образа, который всегда останется для нас живым и близким, одновременно огромным в своей человечности. Щукин мог создать этот образ благодаря тому, что он понял органическую цельность коммуниста. Без этого твердого сознания, перешедшего в чувство и наполняющего собой все существо Щукина, он не мог бы овладеть всей сложностью задачи. Щукин разрешает ее технически блестяще, но здесь было бы мало одной техники. В его исполнении доминирует жадное стремление сделать образ интимно близким зрителю. Щукин совершенно верно передает все внешние черты Ленина — его походку, манеру говорить, привычные жесты, движения, — но он больше всего взволнован юмором, теплотой, проницательностью, темпераментом Ленина — тем, что делает образ живым, конкретным, чувственно осязаемым. И, только овладев этими сторонами образа, он волнующе тонко передает черты Ленина-вождя, его сосредоточенную прозорливость и мудрость; он строит роль как бы по трем кругам, взаимно включающим друг друга.

Так постепенно рос образ. Щукин не боялся театральной остроты в показе, он менее всего был натуралистичен, он отбирал самое главное, самое ценное, самое дорогое и этим обеспечил себе победу. И весь образ наполнен бодрым, молодым, увлекательным оптимизмом. Порою даже кажется, что Щукин несколько молодит Ленина. Горячая любовь несется из зрительного зала к быстро входящему человеку с наклоненной набок головой, с заложенной в карман брюк рукой. Зритель боится пропустить хотя бы одно слово или движение. В зале возникает совершенно особая атмосфера. Она перерастает рамки обычного театрального спектакля. Это — атмосфера высокой значительности, атмосфера театра высокой трагедии.

Включение образа Ленина в круг образов нашего театра — явление несомненно историческое. Щукин может гордиться тем, что он дал его первый сценический эскиз. Актер, сыгравший Ленина, — большой актер. Его работа над ролью заслуживает специального исследования и для самого актера, и для зрителей, и для других актеров.

Щукин понял простоту героизма, ясность мысли, силу чувств, он понял новые качества *цельного* человека нашей советской современности, он понял партийность нашего искусства. Наш театр обладает в его лице художником, готовым показать во всей сложности, обаянии и глубине людей, созидающих нашу страну.

1939

# **{****357}** Блюменталь-Тамарина[[20]](#endnote-21)

Мария Михайловна Блюменталь-Тамарина — один из самых обаятельных образов советского театра. Во всем ее сценическом и человеческом облике, в сыгранных ею ролях, в ее прошлой трудной жизни, в ее энтузиастическом отношении к современности была большая мудрая чистота.

Ее жизнь не богата внешними событиями. Это жизнь русской актрисы, узнавшей тягость провинциальных скитаний, радость успеха у зрителя и отдавшей себя всю целиком, без остатка, трудному и волнующему театральному делу. Театр она полюбила с детства. В маленькой задорной девочке жили хитрая наблюдательность и огромное любопытство. Подмечая привычки и повадки взрослых, она передразнивала их с юмором, который заставлял предполагать нечто большее, чем только детскую шаловливость. В ее проказах и быстрых имитациях сказывался актерский талант. В гимназии, которую она окончила в 1875 году, Мария Михайловна, выступая на гимназических вечерах, прослыла среди подруг восхитительной чтицей сцен из народного быта. Сама она видела крупнейших актеров тогдашнего Петербурга, и сцена становилась для нее все заманчивей и заманчивей.

К театру толкала ее и семейная жизнь: двадцати лет она вышла замуж за известного в свое время актера А. Э. Блюменталь-Тамарина. Муж ввел ее в артистическую среду, соблазны театра, успеха и закулисных волнений придвинулись к ней вплотную.

Первоначально она стала пробовать себя как любительница в том самом Алексеевском любительском кружке, в котором начинали Станиславский и некоторые другие актеры Художественного театра. Уже тогда Блюменталь-Тамарину не очень привлекали роли молодых девушек, хотя, казалось, у нее были для их исполнения все необходимые Данные, и ее выступления в молодых ролях — в водевилях и легких комедиях — сопровождались неизменным успехом. В молодых ролях она выступала в первый свой профессиональный {358} сезон — в Москве, в театре «Скоморох» в 1887 году.

Но уже через несколько лет в Тбилиси Блюменталь-Тамарина решительно переходит на роли «первых и вторых старух». Нужно себе ясно представить, какую силу привлекательности, заразительности и внешней эффектности имеют для актера молодые роли, чтобы по-настоящему оценить мужественное решение Блюменталь-Тамариной. Это был шаг подлинного мастера, который, как немногие, познал самого себя. Отказываясь от молодых ролей, Блюменталь-Тамарина отказывалась, по существу, от более легкого успеха ради того, чтобы проявить себя как серьезный художник. И это мудрое решение было вознаграждено общим признанием, которое она получила со стороны зрителей тех городов, где она выступала, и со стороны актеров, с которыми ей приходилось играть. Так началась ее жизнь актрисы.

Она переезжала из города в город и знакомилась с Россией, с ее бытом, с судьбами людей. И ко всем встречам и событиям она относилась внимательно и пытливо, сберегая в глубине души жизненный опыт для творчества.

В Тбилиси и подмосковном Богородске, во Владимире и Одессе, в Ростове-на-Дону, Вильне и Харькове — всюду зрители встречали с нескрываемой симпатией и нежностью хрупкую молодую женщину, неожиданно и тонко исполнявшую роли старух. И когда она в 1901 году переехала в Москву в театр Корша, она здесь быстро заняла положение «любимой старухи», разделяя славу с великой артисткой Малого театра О. О. Садовской. Не удивительно, что после закрытия театра Корша Блюменталь-Тамарина входит в труппу Малого театра как прямая наследница Садовской.

И хотя, по собственному ее признанию, тяжело было работать в дореволюционном театре, особенно в провинции, она внутренне питалась и жила теми переживаниями, чувствами и мыслями, которые встречала среди зрителей и которые в свою очередь пробуждала в зрителях. Судьба не баловала ее в личной жизни, и многое в ее добром, хорошем сердце осталось нерастраченным — свое душевное богатство она несла зрителю. Все ее творчество выросло на величайшем знании народа, оно было подлинно демократично. Она крепко полюбила народ, человека, природу, а через своих героинь — трогательных, чудаковатых — несла чувство радости жизни зрителю. Какой бы образ она ни воплощала, каких бы людей ни изображала, сквозь горечь и {359} слезы, сквозь удивление и любопытство, сквозь острую характерность у нее постоянно звучала радость. Блюменталь-Тамарина черпала свой смех, свою лирику и свою теплоту из народного бытового юмора. Провинциальные скитания обогатили ее жизненный и сценический опыт, но не приучили к спасительным и уверенным штампам, не отразились на ее взыскательном вкусе.

Она берегла в себе настойчивую требовательность и интерес к жизни, ее сценические образы сохраняли жизненную свежесть и непосредственность.

Большой мастер жанра, она любила на сцене строгость и яркость, хитро подмечала типическую характерность. Она владела четкой, доведенной до совершенства дикцией, но в самых ярких характерных ролях избегала «жирной» речи, словесного нажима, излишней раскраски слов — она предпочитала тонкость интонации, точность мысли; она учитывала общую манеру речи, так сказать, ее музыку — можно было заслушаться певучим рассказом Феклуши в «Грозе» о невиданных чудесах и обычаях.

Блюменталь-Тамарина часто бывала партнершей интереснейшего и разнообразнейшего актера Б. С. Борисова, с наслаждением бравшегося за любое амплуа и игравшего любую роль «вкусно», с захлебывающим темпераментом. Ее сценическая скромность не только не проигрывала, но выигрывала рядом с шумным партнером.

Вместе с тем как нельзя было ее обвинить в наигрыше, так же она была чужда чувствительности — скорее, даже некоторая сдержанность, суховатость сквозили в создаваемых ею образах, которые, кстати, можно было исчислять не десятками, а сотнями. Она тщательно обдумывала каждую деталь в костюме, как бы ища в этом поддержки для своего исполнения.

Ее жизненная и сценическая скромность была поразительна. Ее и в жизни отличала особенная, только ей присущая элегантность. Она не старалась казаться моложе своих лет и красивее, чем была, — оттого она выглядела всегда привлекательной, легкой и обаятельной. Было какое-то неожиданное для «комической старухи» актерское изящество в ее исполнении, до того четко были разработаны куски роли, до того отсутствовал в ее игре даже малейший намек на назойливость. Дело было не только в отсутствии нажима — если искать здесь параллель с живописью, то легче всего найти ее в федотовском безошибочно точном рисунке; в такой же безошибочности и выразительности каждой детали, освещенной целостным ощущением образа, {360} Блюменталь-Тамарина чувствовала эпоху, весьма возможно, интуитивно, но каждым нервом своего актерского существа. Она не стремилась выделиться из ансамбля — она безропотно подчиняла свои личные интересы интересам коллектива и не отказывалась ни от одной из предложенных ролей, хотя, казалось, имела на это безусловное право. И тем не менее приковывала к себе восторженное внимание зрителя, и он уже не мог оторвать глаз от этой так экономно, так неброско действующей на сцене актрисы.

Однако было что-то озорное в ее неиссякаемой любви к жизни и театру. Возвратившись как-то со спектакля мейерхольдовского «Леса» — столь неожиданного для традиционного восприятия, — она не вошла, ворвалась в комнату и, шикарно подбоченясь, объявила, что в такой постановке она с наслаждением сыграла бы Улиту. Хотя казалось, что ее основным образом является старуха-хлопотунья, ее творческий размах намного превышал рамки добровольно выбранного амплуа. С какой-то особой, обезоруживающей теплотой она играла старуху Ванюшину, и весь ушедший купеческий быт воплощался в ее тихой, одетой в черное фигуре, в том, как она неслышно двигалась среди тяжелых буфетов и громоздкой мебели, как становилась на защиту этой напрасно прожитой жизни, и недоумевающий упрек не исчезал с ее лица, из ее укоряюще ласковых глаз. Но она умела быть и строгой обвинительницей — хотя бы в том, как она играла Евдокию Антоновну в «Днях нашей жизни»: она доводила образ до отталкивающей лицемерной сладости, однако вне всякого внешнего гротеска. Сюсюкающее кокетство, умильная просьба «дать ей соколадоцку» и весь внешний облик Евдокии Антоновны с дрожащей на голове шляпчонкой, в черной кружевной пелерине — ненужном остатке былых прелестных времен — были отталкивающи. Блюменталь-Тамарина как бы вносила в каждую из своих ролей ее биографию — становились предельно ясными унижения жизни Ванюшиной и унизительное прошлое Евдокии Антоновны.

Блюменталь-Тамарина легко, просто и без всяких сомнений вошла в Октябрьскую революцию; легко, просто и ясно стала играть для нового зрителя. Работая в период гражданской войны в труднейших условиях, она сохранила великую требовательность к себе; с открытым взором она создавала советское искусство, подкупая своей бодростью, молодостью своего мироощущения.

В образе матери в «Славе» она нашла величие самоотверженной {361} любви к родине и ее сыновьям, ту трогательную теплоту и простоту, которые так волнуют зрителей. Ее слезы и смех, говоря словами Островского, «дорогого стоят». И вновь в современной простоте костюма, кофте навыпуск, в гладкой прическе, в плавности движений возникла женщина наших дней, глубокая без сентиментальности, трогательная без слезливости, серьезная и сосредоточенная без декламационности.

Вот откуда шла нежность зрителя к этому талантливому человеку, пятьдесят лет просто и ясно жившему на сцене русского театра.

1969

# **{****362}** Радин[[21]](#endnote-22)

После сравнительно долгого отсутствия Радин вернулся в Москву уже в начале первой мировой войны в только что созданный московский Драматический театр. Возвращению Радина предшествовала громкая слава о его первоклассном артистическом даре, о его победах в крупнейших провинциальных городах. Говорили, что надежды, возбужденные его первыми коршевскими сезонами, оправдались полностью, что в его лице русский театр приобрел одного из самых блестящих комедийных актеров.

Первый же сезон в Драматическом театре показал, что слава Радина вполне отвечает действительности, и, более того, представление о нем как о комедийном актере далеко не исчерпывает глубины и разносторонности его дарования.

Драматический театр занял в Москве видное место, что в значительной мере объяснялось богатством артистических имен, составлявших его труппу, в ядро которой входили М. М. Блюменталь-Тамарина, Б. С. Борисов, Е. А. Полевицкая, И. Н. Певцов и, может быть, прежде всего — Н. М. Радин.

Драматическому театру легко удалось выдержать конкуренцию с Незлобиным и Коршем. Театр Корша переживал пору окончательного упадка. Он собирал мещански настроенного зрителя, и вряд ли какой-либо из его спектаклей представлял художественную ценность. Театр Незлобина давно лишился своих крупных режиссеров — К. А. Марджанова и Ф. Ф. Комиссаржевского — и, по существу, приближался к театру Корша, лишь в несколько улучшенном издании. Уже то, что любимейшим автором театра Незлобина стал Арцыбашев, все пьесы которого шли на его сцене, предопределяло смысл его репертуара.

Драматический театр не претендовал ни на новаторство, ни на передовые позиции в искусстве. Он обладал хорошими режиссерами и, как я уже сказал, первоклассной труппой. Да и основной его репертуар в большинстве случаев {363} превосходил своей ценностью Незлобинский театр. Достаточно сказать, что он играл Шекспира, Уайльда, Шоу и дал широкий простор Леониду Андрееву и больше всего Алексею Николаевичу Толстому, который нашел для своих комедий чрезвычайно подходящий актерский состав именно в этом театре. Собственно говоря, пьесы Алексея Толстого и составили одну из наиболее привлекательных сторон этого театра.

Радин переиграл в театре много западных комедий. Вряд ли нужно повторять, что он пленял в каком-нибудь «Недомерке» или «Золотой осени», «Мисс Гоббс» или «Рискованной роли» блеском диалога, иронией и легко взятой характерностью. Даже в этих не отличающихся глубиной комедиях он всегда создавал образы гораздо более интересные, чем они замышлялись автором. Из них наиболее, может быть, запомнилась «Золотая осень», в которой Радин с очаровательной иронией передавал позднюю любовь избалованного красавца мужчины, принужденного соперничать со своим молодым, порывистым и темпераментным сыном, которого играл знаменитый впоследствии актер кино Мозжухин. Правда, подлинный мастер кино, Мозжухин отнюдь не стал таким же мастером сцены; обаятельный и легкий, он, однако, пасовал перед совершенным мастерством Радина. Но дело было не только в зрелости таланта или в уверенности техники. Дело было в той психологической глубине, с которой играл Радин, и становилось понятным, почему молодая девушка предпочла молодому, но неотесанному пареньку этого покоряющего, немного печального, немного бравирующего маркиза, которого играл Радин. Да, он очень умел передавать на сцене обаяние зрелого мужчины, уже переходящего в пожилой возраст. Его герой знал мастерство соблазна и в то же время свысока подтрунивал над самим собой, над взрывом поздних страстей, над приближающейся старостью, но уже грустил по ушедшей и невозвратимой юности.

Он смело рисовал в «Мисс Гоббс» дерзость мужчины-победителя, современного Петруччо, который укрощал новейшую Катарину, упрямую, взбалмошную американку — мисс Гоббс.

И все же как бы обаятельно ни играл Радин эти роли, не в них, на мой взгляд, заключалось зерно его творчества. Да, конечно, он был превосходным мастером комедии, и вполне бессмысленно это отрицать. Он играл не только героя «Мисс Гоббс», он играл и подлинного Петруччо в «Укрощении строптивой», и все, кто видел его в этой роли, навсегда {364} запомнят живописность его облика, мастерское умение носить костюм и тот уверенно заносчивый ход, которым его Петруччо шагал по жизни. Было что-то от эпохи Возрождения в том пожирании жизни, ее торжествующе упоенном восприятии, которыми веяло от Радина, — «радость игры» опасностями. Его Петруччо приносил с собой богатый внутренний багаж: его легко представить в боевых схватках, в дерзких спорах, в уличных столкновениях — безбоязненного и стремительного, ироничного и легкого, которому доставляет подлинное наслаждение дразнить, покорять не только Катарину, но и увлеченный его мастерством зрительный зал.

Однако для комедийных ролей Радина в этот период оказались более характерными не Шекспир, а его поздние потомки — Уайльд и Шоу. Сложный юмор и ирония авторов «легкомысленной комедии для серьезных людей» и «Пигмалиона» были органически сродни Радину. В Уайльде Радин увлекался отвлеченной игрой ума, со спокойным наслаждением парируя противника, приводя его в непредвиденный тупик. Радин угадал «дендизм» Уайльда и во всем элегантном внешнем облике, и в вольной манере держаться, и в умении скрывать подлинные чувства за изящной уверенностью.

И если герой комедии Уайльда с очаровательной серьезностью говорил свои неожиданные парадоксы (а Радин умел безошибочно доносить каждое слово и каждый изгиб мысли до зрителя), то в «Пигмалионе» Радин создавал утонченный образ профессора Хиггинса. Он умел быть «европейцем» на сцене, и, подобно тому как легкими штрихами передавал подлинно французский характер Ларзака из «Золотой осени», точно так же он передавал характер английского профессора фонетики из комедии Шоу. Как будто все признаки «профессора» существовали у Радина — и полная отдача себя науке и необходимая рассеянность. Но одновременно эти привычные для изображения ученого приемы отходили на второй план. Образ осложнялся. В его Хиггинсе — капризность и гениальность, самоуверенность и наивное восприятие жизни, привычная властность и внезапная растерянность перед загадками жизни. Он отнюдь не следовал удобным образцам изображения англичан, согласно которым любой англичанин на сцене представлялся подтянутым, сухим и чрезмерно респектабельным. Напротив, Радин зорко подметил и простоту, свойственную англичанам, и то особое умение чувствовать себя дома, в какой бы стране они ни находились.

{365} Смотря на Радина в таких ролях, всегда казалось, что он как художник гораздо шире и глубже своей репутации. Это подтверждалось не только перечисленными мною комедийными ролями. Я вообще считаю определение Радина как комедийного актера узким: оно ограничивало действительные рамки его творчества.

Я вспоминаю лакея Жака из «Графини Юлии» в жестокой пьесе Стриндберга. Как известно, Радин воплощал аристократизм на сцене необыкновенно легко и изящно. Но в «Юлии» он играл красавца лакея, который был лакеем не только по должности, но и по существу. В нем явно сочетались карьеризм и хамство, трусость и игра своим внешним обаянием, мужская уверенность в себе и в своей неотразимости и хитрая игра с отдавшейся ему в Иванову ночь дочерью графа. И как жесток, хладнокровен становился Радин, вынося приговор своей случайной любовнице, почувствовав, что игра им проиграна. Этот лакей по профессии и по душе был внешне чрезвычайно благообразен. Но за этим благообразием скрывался абсолютный цинизм. И Радин, который, казалось, никогда не был прокурором своих героев, становился на безоговорочно осуждающий путь, становился актером без снисхождения.

Играя графа Манчини в имевшей такой шумный успех пьесе Леонида Андреева «Тот, кто получает пощечины», Радин отнюдь не увлекался комедийными моментами роли, да им и не было места в этой полусимволической пьесе. Он был очень элегантен, этот потрепанный граф, вряд ли имевший на самом деле графский титул, этот сильно поживший баловень-джентльмен. Истинной его природой был авантюризм. Какое-то соединение холода и внутренней жалкости было в этом посетителе цирковых представлений. Он шикарно носил цилиндр, его костюм сидел безукоризненно. Но казалось, что его манжеты обтрепаны, и угроза бедности сквозила в его порой растерянных глазах и движениях.

Подлинное зерно творчества Радина раскрылось для меня больше всего в пьесах Алексея Толстого. Появлению Радина в толстовских пьесах предшествовало его участие в мелодраме Косоротова «Мечта любви». Он играл там не очень эффектную и не столь броскую роль Андрея Луганского, который, заключив договор с кафешантанной певицей Мари Шарден на инсценировку месяца супружеской жизни, через эту игру пришел к настоящей любви. Нужды нет, что эта драма Косоротова была во многом надумана и не во всем отличалась большим вкусом, но исполнители {366} главных ролей — Полевицкая и Радин — преодолевали отрицательные стороны пьесы. Радин показал в Андрее Луганском славянскую «тургеневскую» леность, соединенною с внутренними поисками истины. Была какая-то барственная лень в его полноватой фигуре. Казалось, что весь он соткан из противоречий, но тоскует по настоящей жизни и подлинному глубокому чувству.

То, что лишь намечалось пунктиром в «Мечте любви», стало главным и определяющим в пьесах Алексея Толстого. Толстой, такой яркий, порой преувеличенный, владеющий в превосходной степени жанром и неожиданным юмором, нашел в Радине последовательного истолкователя своих героев. Радин начал с «Нечистой силы» — комедии легкой и блистательной, столь же легко и блистательно сыгранной в Драматическом театре точно угаданным составом исполнителей — Полевицкой, Блюменталь-Тамариной, Радиным, Борисовым и Певцовым. Они как бы сразу и радостно почувствовали могучее и сияющее обаяние таланта Толстого. Эту пьесу, как и последующие пьесы Толстого, в Драматическом театре играли вкусно, со смаком, наслаждаясь сами и доставляя такое же наслаждение зрителям.

Актеры этого театра, далеко не всегда имевшие возможность получить материал, достойный их таланта, увлекались прелестью языка Толстого, неожиданностью положений, смелостью характеристик. И, сознавая свойственную Толстому гиперболичность, они при этом всегда сохраняли золотое чувство меры, поймав и воплотив стиль автора.

Исполнение роли молодого и энергичного Шилова было для Радина только вступлением к образам в других пьесах Толстого, ставшего, как мне кажется, любимым его автором.

В роль Шилова Радин вносил живую непосредственность, здоровье и силу крепкого молодого спортсмена — как будто свежий воздух врывался вместе с ним в застоявшийся быт дома туповатого дядюшки Мардыкина. В Радине были решительность и молодая внезапность, и борьба с аферистом Рындиным, которому мастерство Певцова придавало отталкивающую значительность, становилась нешуточной схваткой. Благополучное ее разрешение, соединенное с таким же благополучным разрешением любовной истории с Верой Мардыкиной, радовало зрителя — все его симпатии направлялись к залихватски обаятельному молодому нахалу Шилову.

{367} Но, конечно, не в Шилове лежало главное, что сценически прочел Радин в Толстом.

Радин до конца, до предела почувствовал и передал главного героя творчества Толстого тех лет, олицетворенного больше всего в «Хромом барине». Толстой писал о распаде дворянства, о его гибели и часто рисовал «последних в роде» обедневших потомков когда-то богатых семейств — людей порою бессильных, уступающих место в жизни ловким авантюристам и прожженным дельцам. Вот этих людей с разящей силой и жалостью, душевной глубиной и горькой усмешкой и исполнял Радин. С такой горечью он играл в «Касатке» князя Вельского и в «Горьком цвете» Драгоменецкого. Уже не изысканный французский буржуа, не скептический английский профессор, а измученный жизнью, себя потерявший человек возникал перед нами.

Радин отнюдь не оправдывал своих «князей» — ни Вельского в «Касатке», ни Драгоменецкого в «Горьком цвете». Общим для них было одно — распад прежней жизни, незнание путей в будущее и охватившая их обоих тоска. Их любят и друзья, и женщины, любят за беспомощность, за какую-то порою нелепую мечту; за ними явственно вставало их барское прошлое и такая явная неприспособленность к жизни и узость кругозора — при несомненном личном обаянии.

Радин создавал образы чрезвычайно сложные. Во всем их внешнем балованном облике, в несколько тягучей речи, в медленных и плавных жестах чувствовалась дворянская «порода»: они научились быть изысканно вежливыми и намеренно циничными. Он рисовал образы «дегенерирующих» людей, тщетно хватающихся за лучшее, что в них когда-то заключалось. Судьба Драгоменецкого как бы завершала судьбу Вельского.

Радин в роли Вельского еще сохранял темперамент и безрассудство отчаянного игрока. Такова была вся первая картина — во всплеске ритмов, во внезапно вспыхивающей и тут же угасающей вере. Радин подчеркивал в Вельском эти быстрые переходы от одного настроения к другому; он играл в карты азартно и неистово, он глядел на Касатку высокомерно и одновременно жалко — именно жалко, а не жалостливо, жалея себя, а не ее. И вдруг в этом князьке пробуждалась тяга к тихой жизни, сентиментальное влечение к Раисе, мечта о чистоте — азартный игрок спасался в тихую заводь. Радин иронизировал над князем — не убийственно, но внутренне покачивая головой.

{368} Гораздо острее играл он Драгоменецкого. Объединило его Драгоменецкого с Вельским бегство от жизни. Но если Вельского еще влекла Раиса и у Радина возникали в голосе теплые нотки возрожденной юной чувствительности, то в Драгоменецком звучала как доминирующая нота усталость от жизни, полное безверие, окончательная опустошенность. Сохранилось еще барское умение держаться «из последних сил». Но Драгоменецкий не верил уже самому себе. Радин великолепно передавал в Драгоменецком сознание позора своего падения, минутное отрезвление, презрение к себе и своей подлости, страх перед любым сильным чувством — и бегство, бегство от жизни.

Я вовсе не хочу этим сказать, что эта тема, тема потерянного человека, стала основной темой Радина. Но за образами этих людей, горько оцененных Радиным, вставало лицо самого Радина, отнюдь не отождествлявшего себя с ними, вставало его чувство русских просторов и русской природы, его, так сказать, славянизм, который для многих был скрыт внешней эффектностью его исполнения. Мне кажется, что в этот период Драматический театр в жизни Радина играл огромную роль. Вскоре он вернулся в реорганизованный театр Корша. Затем перешел в Малый театр. Он одерживал вновь громкие сценические победы.

1966

# **{****369}** Климов[[22]](#endnote-23)

При имени Михаила Михайловича Климова в памяти всплывает длинный ряд ролей, переигранных им во многих значительных и незначительных пьесах. И в театре Корша и главным образом в Малом театре, где протекла почти вся его прекрасная сценическая деятельность, он был одним из самых репертуарных и любимых зрителем актеров. Почти в каждом сезоне, занимавшем семь-восемь месяцев, число его выступлений переваливало за сотню, он играл самое меньшее через день; большинство премьер проходило с его непременным участием. Его «репертуарность» объяснялась гибкостью его чудесного таланта, а преданную любовь зрителя он завоевал с первого же дебюта.

Кого только не пришлось Климову изображать и в каких только пьесах он не участвовал! Здесь были и иронические молодые люди западных комедий, и провинциальные российские чиновники, и английские виконты, и заволжские помещики, генералы и мещане, продувные авантюристы и неисправимые интеллигенты. Он играл много, блестяще, захватывающе. Иные роли удавались ему больше, иные — меньше, но зритель, прочтя в программе фамилию Климова, заранее предвкушал радость предстоящей встречи: Климов обладал огромным сценическим обаянием и неотразимой артистической заразительностью.

Он очень «вкусно» играл и жил на сцене. Зритель совершенно явственно ощущал испытываемое Климовым наслаждение пребыванием на сцене, и подобно тому как Климов смаковал понравившуюся ему роль, зритель смаковал его исполнение. По сравнению с крупнейшими комедийными актерами Южиным и Радиным Климов ощущал роль гораздо более материально, конкретно, физически весомо, и зритель тоже испытывал почти физическое удовольствие, следя за мастерской игрой Климова. Климов был менее рационалистичен, чем изощренный скептик Южин. Он не достигал галльской отточенности Радина. Но по особой мягкости и классической ясности рисунка с ним вряд ли {370} кто мог равняться. Природа его темперамента, самый склад его сценического характера, тончайшее чувство правды ре позволяли ему никакого театрального нажима.

И в то же время между Климовым и предельно правдиво воплощенным им образом всегда оставалась какая-то неуловимая дистанция, которую Климов или не решался или, вернее, не считал правильным и нужным переходить. Климов и образ далеко не всегда сливались. В любой так мягко, порой акварельно сыгранной роли неизбежно оставалось ощущение стоящего за ней художника — его умного, иронического и хитрого «глазка»; и чем больше зритель увлекался ролью, тем больше интересовался самим Климовым и подчинялся его отношению к роли.

Это двойное ощущение «правды образа» и «правды актера» (очень часто «отрицательного образа» — их много переиграл Климов — и «обаятельного актера») волновало, интриговало и восхищало зрителя. Еще не отдавая себе точного отчета в актерской природе Климова, зритель поддавался двойному очарованию: как будто умный и блестящий рассказчик увлек жизненностью положения, занимательной интригой и душевной правдой, и слушатель уже не различает, что его больше волнует — правда рассказа или неотразимое обаяние личности рассказчика.

При этом Климов отнюдь не был актером «представления». Но, «живя» образом, он не отождествлял себя с ним. Какая-то часть его души оставалась незатронутой страстями, радостями и печалями его героев. Как будто в «переживании» Климов шел не до конца, а до какой-то трудно уловимой, для него совершенно явственной и точной грани, позволявшей ему следить за созданным им человеком мудрым и понимающим жизнь взглядом.

Кого бы он ни играл, такое двойное ощущение оставалось неизменным. Очень часто это были гурманы жизни, ее сластолюбцы, вроде Телятева из «Бешеных денег» Островского или Бернарде из «Путей к славе» Скриба, или удачливые проходимцы, вроде проведшего уездный городок, увенчанного общим признанием «жулика» Громбицкого (в пьесе Потапенко), — в них во всех был «вкус к жизни», как был «вкус к жизни» в нем самом. Но иронический Климов не отрывал их от окружающего общества и не столько противопоставлял их среде, сколько сближал с ней; эти жизнелюбцы и авантюристы были воспитаны и порождены ею.

Великолепный мастер жанра, продолжатель великих традиций русского реализма, он создал ряд тончайших, {371} почти «федотовских» фигур. Быт он знал очень хорошо и вполне конкретно, чувствовал его общую атмосферу и с пониманием знатока разбирался в деталях. Среди этих деталей он закреплял самые выразительные и типические. Он был изнеженно кокетлив, застенчив и грациозно тяжеловесен в исполнении роли «девственника» — помещика Чмокова, радующегося неожиданному обществу заезжих офицеров и пирующего с ними («Дама из Торжка» Беляева). Он был капризен, взбалмошен, зол и непоследователен, изображая Потрохова («Трудовой хлеб» Островского). Он поймал «духовное» происхождение Доброгласова в гриме, в говоре, в его сладковатых и утонченно комических манерах («Благодать» Урванцева).

Но во всех этих зарисовках мягкий и обаятельный Климов отнюдь не был ласков. Сентиментальность была ему глубоко чужда, сценическая и душевная расслабленность — глубоко враждебна. Он не выносил ни растрепанности чувств, ни растрепанности формы. Он был мастером строгим и взыскательным. Он хорошо знал законы речи, ее малейшие оттенки, любил и ценил московское произношение. Если зрителю, особенно в предреволюционный период, следившему за Климовым в переводных комедиях или русских однодневках, порою казалось, что он «шалит» на сцене, то случалось это только в тех пьесах, к которым сам Климов относился отрицательно, предпочитая не искать глубины там, где ее не существовало, и доверяясь своему мастерству больше, нежели напрасным поискам характера. Но чем дальше развивался его талант, тем больше тянуло Климова к широким типическим обобщениям.

На первых порах деятельности Климова ему выпало не так много классических ролей. Впрочем, времени на их подготовку — в спешке предреволюционного выпуска премьер — в должной мере не хватало. В послереволюционные десятилетия он их сыграл значительно больше. Среди них — самые крупные его создания или новые редакции ранее игранных ролей. К ним присоединяются образы советской драматургии, которой Климов отдал много сил, — он немало способствовал ее развитию своим участием в пьесах Тренева, Ромашова и Леонова.

Климов показывается во весь свой огромный рост. Он доводит свое искусство до подлинного совершенства, оставаясь все тем же «вкусным» и изысканно тактичным актером, но соединяя предельную актерскую мягкость с явной сатирической направленностью. Среди этих мастерских, полных ядовитой прелести образов особенно выделялись {372} не столько блистательный, до буффонности смешной гофмаршал фон Кальб («Коварство и любовь») и не столько мещански ограниченный Жорж Данден, сколько Городулин, Телятев из пьес Островского, Печенегов из «Врагов» Горького и в особенности Земляника и Толоконников («Растеряева улица» Успенского); не столько герои Голсуорси и Шоу, сколько Елисатов («Любовь Яровая»), актер Брында-Рыльский («Смена героев») и в особенности Петрыгин в «Скутаревском».

Все они — сценические образы большой внутренней сложности и социальной типичности. «Глазок» Климова, его актерское «я», освещающее образ, становятся особенно интересными и значительными именно в этой серии его образов. Климов относился к подавляющему большинству их гневно и сурово. Он ненавидел и презирал их. Когда-то Климов участвовал в первой пьесе Алексея Толстого «Насильники». Он играл одного из заволжских помещиков — человека потрясающего внутреннего уродства. То, что было им намечено в этой ранней роли, выросло до монументальных размеров в Землянике, Петрыгине и Толоконникове. Местами Климов до дерзости страшен в этих ролях. Как сквозь увеличительное стекло, повелительно, со смелостью большого художника обнаруживает он человеческую подлость, предательство, тупость. Силой своего обаятельного мастерства он заставлял зрителя вглядываться в этого сладкого, почти плывущего, с наклоненной головой, с подобострастной улыбкой Землянику, в жадного и злого контрреволюционера Петрыгина, в Толоконникова — самое замечательное его создание, — неотвратимо и сладострастно разрушающего жизнь и все живое. Знание прошлого России сослужило Климову хорошую службу. Он вызывал образы прошлого и клеймил их. Он не отпускал зрителя ни на минуту. Он приковывал его внимание и к внешнему облику этих страшных людей, давая его отнюдь не подробно, конденсируя самые выразительные их черты — их внутреннюю опустошительную и мертвящую философию. О нем по праву можно говорить как об одном из самых замечательных представителей русского театрального реализма. Но именно потому, что он был замечательным мастером, он нашел свои, присущие только его оригинальной и влекущей индивидуальности, приемы. То, что внес Климов в русский театр, останется навсегда, но сам он, его обаяние, его мягкость, его умный сатирический «глазок», его сценическая смелость неповторимы.

1942

# **{****373}** Книппер-Чехова[[23]](#endnote-24)

Историческая заслуга Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой неоспорима. Она вошла в историю как создательница «чеховских женщин» — и не только по праву первой исполнительницы, но и в силу внутреннего родства с их автором.

Она была как бы рождена для них. Ее ученическим мечтам о чеховской драматургии суждено было воплотиться, и притом без промедления, в первый же сезон, когда начинающая актриса стала участницей триумфального спектакля «Чайка». Никто, кроме нее, с такой глубиной не воплощал образы Чехова. Ее темперамент, прорывающийся через сдержанность, точно выражал сценический характер чеховского творчества. Она совпала с Чеховым в его строгих и требовательных взглядах на искусство и никогда им не изменяла.

Она постигла сложный, многогранный и тонкий образ чеховской женщины с ее женской тоской, парадоксальностью и лукавством, умом и неистребимым обаянием. В ней странно и тревожно соединялось жгучее женское беспокойство с мажорным мироощущением. По существу, в ее чеховских женщинах постоянно жила тоска по миру огромному, необозримому и чувству сильному и всеохватывающему.

Вслед за Чеховым она как бы расширяла рамки текста и ловила любой намек на возможность протянуть порою очень тонкие нити между образом, его прошлым и окружающим его бытом. Малейшая деталь, только мелькнувшая в пьесе, глубоко вливалась в создаваемый ею образ, он обрастал многими и зачастую сложными ассоциациями. Они становились для нее знаками обширной жизни, которая пропитывала все ее пребывание на сцене. Она обнаруживала это не грубо и не настойчиво, а со свойственным драматургии Чехова строгим изяществом, легкостью, художественной экономией, а порою и недоговоренностью. Оттого ощущение полноты и художественной гармонии — хотя {374} бы образы и были противоречивы — неизменно сопровождало ее сценическое исполнение.

Она читала Чехова и на концертах — преимущественно «Шуточку» и «Рассказ г‑жи NN». Она читала их (именно читала, по тогдашнему обычаю, по книге) не только сдержанно, но в какой-то степени холодновато, без подчеркнуто ярких интонаций, точно и тонко по мысли, наслаждаясь красотой слова и стиля и окрашивая чтение еле уловимым чувством горечи. Других авторов она обычно с эстрады не читала.

В Ольге Леонардовне, как и в Чехове, полностью отсутствовала сентиментальность. Как актриса она была слишком горда, чтобы жалеть своих героинь. Она бесстрашно воспринимала жизнь и ее красоту. Многим Книппер на сцене сначала казалась излишне строгой, даже суховатой, но некая скрытность была одним из свойств ее дарования. Если в жизни многие знавшие ее не замечали этого ее качества, плененные ее легкостью, расположенностью к людям, прелестной иронией, то на сцене она долго не допускала зрителя в «тайное тайных» играемых ею с таким совершенным изяществом женщин, ровное течение жизни которых внезапно прерывалось взрывом уже не сдерживаемых чувств.

Она была очень точна в их характеристике. С чудесной наблюдательностью и легкостью Книппер, начинающая актриса, играла знаменитую провинциальную актрису Аркадину с ее капризной жаждой успеха, самоуверенностью и поздней любовью. В этой обаятельной, элегантной каботинке за ее привычно властными манерами балованной и несомненно талантливой актрисы таилась неистребимая воля к жизни. Как-то уже в двадцатые годы Ольга Леонардовна играла третий акт «Чайки» с М. Чеховым — Треплевым и В. Ершовым — Тригориным. Она была заботлива и мягка с сыном, и верилось, что никто, кроме нее, не сменит так легко и нежно повязку на голове покушавшегося на самоубийство Треплева и что она способна ночами ухаживать за больным. Но какая волна эгоистической боли вырывалась у нее, когда она вставала на защиту своего возлюбленного, стоило лишь немного затронуть его, и какое богатство лукавства, лести, любви, страсти проявляла Аркадина, удерживая Тригорина. Таков был диапазон образа. Книппер не боялась крайностей.

Она всегда играла биографию образа. Так случилось в «Иванове». Ее Сарра хранила верность тому Иванову, который победил ее смелостью и дерзостью. Она жила {375} прежним Ивановым и не желала замечать сегодняшнего. Уже понимая наметившийся разрыв, она не верила, не желала верить в его неизбежность и не хотела в этом себе признаться. Она скорее предпочитала горько иронизировать над собой и своей неудавшейся жизнью, чем обнажить свои чувства перед посторонними. Играя безнадежно больную Сарру, она наполнила роль памятью о ее дерзкой молодости, когда, гонимая любовью, она бежала из родного дома. Ее жизнь кончилась, когда обнажившуюся перед ней правду уже невозможно было отрицать.

Может быть, из всех чеховских женщин ей так и не удалась Елена Андреевна в «Дяде Ване», как ей не удавались женщины без поступков. В ней не было ни капли русалочьей, холодной крови, как не было лености, как была чужда ей внутренняя распущенность. «Порыву» с оглядкой, бегству от охватившего чувства не находилось места в ее душе, в каких бы строгих рамках ни умели держать себя ее героини. Ее лучшей ролью навсегда осталась Маша из «Трех сестер».

Сдержанность внешнего выражения доходила в этой роли порою почти до скованности, когда казалось, что Ольга Леонардовна не нуждалась ни в одном лишнем движении, что достаточно одного взгляда или одной фразы «У лукоморья дуб зеленый», фразы, за которой скрывается богатая и незнаемая жизнь затаенного неожиданного взрыва, когда с такой силой обнаруживалась трагическая женская тоска и мечта о любви, красоте, свободе. Темперамент Ольги Леонардовны потрясал сидевшего в зале не просто зрителя, а именно человека, перед которым открывалась пропасть запутанных и сложных переживаний.

Она рассказывала, что в последнем акте «Трех сестер» она сидела в своей артистической уборной на втором этаже, не допуская к себе ни одного посетителя, как бы внутренне в одиночестве готовясь к последней встрече с Вершининым, чтобы стремительно, не видя никого на пути, промчаться вниз черной летящей птицей к любимому, с которым ей предстояла вечная разлука, а впереди маячила безрадостная жизнь. Эти взрывы были лишены малейшей доли легко доступного наигрыша: до самой глубины обнажалась большая женская душа.

Не удивительно, что без участия Книппер не проходила ни одна чеховская пьеса, точно так же не удивительно, что она была постоянной участницей всех важнейших постановок пьес Горького в Художественном театре. Книппер приняла участие в первой же пьесе Горького «Мещане», {376} последней ее ролью в горьковском репертуаре явилась Полина во «Врагах». В «Мещанах» Книппер играла Елену; она пронизывала все свое исполнение такой кипучей радостью, что каждое появление этой простой, обаятельной и полной сил женщины становилось знаком иной, молодой и требовательной жизни.

В «падшей женщине» Настёнке с растрепанными волосами, в дешевой кофтенке и юбке, с постоянной папироской во рту и томиком дешевого романа в руках, Книппер с замечательной силой отметила ее человечность, недостижимость ее мечты; нигде не смягчая красок, не впадая в ненужную и чуждую Горькому чувствительность, Книппер угадала самую сущность горьковского творчества.

Были у Книппер два образа, которые она не очень-то любила и беспрекословным успехом в которых не очень-то гордилась. Это фру Гиле в «У жизни в лапах» Гамсуна и Варвара в «Осенних скрипках» Сургучева. В обеих ролях возникала тема поздней любви. Эти роли давали, как принято говорить, благодарный сценический материал, и любая актриса охотно бы им воспользовалась. Книппер взялась за обе очень эффектные роли без особого удовольствия, скорее, из-за актерского голода, вполне сознавая мелодраматичность пьесы Гамсуна и невысокие литературные качества пьесы Сургучева. Она хотела их преодолеть и преодолела глубиной чувства и строгостью внешней формы. Судьба кафешантанной певицы, ставшей женой добродетельного норвежского буржуа, приобрела в постановке Марджанова неожиданные для Художественного театра пряные и острые черты. В сопровождавшей пьесу музыке Саца звучала глухая, полная отчаяния и безнадежности тревога, нашедшая адекватное выражение и в трагической настроенности Книппер, намного более интересное, чем давала пьеса. Когда она с распростертыми руками, стоя на огромном оранжевом диване, занимавшем всю длину сцены, произносила свой монолог, она наполняла его неизбывной женской человеческой болью. Тут-то бы и пригодилась столь любимая актрисами «игра на слезу» — роль давала для этого легкие и широкие возможности — Книппер их отвергла. Она не жалела своей героини. Никакой «жалкости» она не знала и не хотела знать. Она умела смотреть правде в глаза и могла быть жестокой и беспощадной. Она не судила свою фру Гиле. Она развернула линию ее судьбы, пришедшей к унизительному финалу, который она констатировала точно, со смелостью большого художника.

{377} Свою Варвару в «Осенних скрипках» она пыталась поднять к линии чеховских женщин, но обнаружила лишь великолепное и тонкое мастерство, виртуозно применив к этой роли уже знакомые и любимые зрителем приемы, — и вновь ни капли чувствительности не внесла Книппер в слезливый рассказ о покинутой и брошенной женщине.

Но и «осмеять», унизить было для нее тоже мелкой задачей. Она предпочитала иронию. Не потому, что она не владела характерностью, напротив, Художественный театр не так уж редко использовал ее наблюдательность и сценическую смелость. Достаточно вспомнить ее Настю в «На дне». Но всему существу Книппер была противопоказана бездуховность. Она подчинялась репертуарным требованиям и старательно «представила» Анну Андреевну в «Ревизоре» и Живоедиху в «Смерти Пазухина», не чувствуя ни малейшего соприкосновения ни с кокетливой провинциальной городничихой, ни с жестокой и злой экономкой семьи Пазухиных. Жеманство казалось натянутым и яркость костюмов и подчеркнутость гримов никак не вязались с самой фактурой Книппер. Она чувствовала себя в этих ролях лишенной артистической художественной опоры, она не находила в них близкое себе человеческое начало. И тогда сценический такт изменял ей, хотя она очень старалась, но ей явно было неуютно.

… Вернувшись из Америки, где она играла, и играла ежедневно по восемь раз в неделю, свои любимые роли — Машу в «Трех сестрах», Ирину в «Царе Федоре», Раневскую в «Вишневом саде», — Ольга Леонардовна очутилась перед проблемой дальнейшего актерского существования. И решить ее она могла только со всей присущей ей требовательностью и благородством.

Из всех чеховских ролей ей оставалась теперь одна Раневская. При всем артистическом мужестве Книппер ей не хватало сил расстаться с этой ролью, которая обозначала для нее всю жизнь, ибо с ней были связаны ее самые большие успехи. Ольга Леонардовна человечески совпадала с образом и в легком отношении к деньгам, в пренебрежении жизненными и материальными благами и в чувстве поэзии. Каждый понимал бросающееся в глаза возрастное несоответствие, но Книппер так схватила зерно роли, так передавала благородное легкомыслие, душевную неустроенность, что ни одна актриса в дальнейшем не могла с ней состязаться в этой роли.

В том, как она теряла деньги и всей душой сопротивлялась одной мысли о продаже и дележе вишневого сада, {378} как рыдала в последнем акте, прощаясь с Гаевым, как вспоминала о Париже, — заключалось все зерно «грешной жизни» Раневской. Зритель отбрасывал возрастное несоответствие как необходимое, естественное «условие игры», отдаваясь охватившему его чувству Чехова.

Все ее существо требовало прежних ролей, хотя она и понимала, что играть их не может и не должна. Самым трудным было найти роли именно для Ольги Леонардовны, так как и «старух» выбрать для нее было нелегко. Кто знает, сколько слез и страданий стоило ей снятие с роли Клары в «Страхе» Афиногенова, в которую она вложила столько труда и волнений. Но она сумела убедить себя в жестокой справедливости этого решения Константина Сергеевича. Вся ее легкая стремительность не гармонировала с образом Клары, не помогала и характерность, которую она тщетно искала, и папироса в ее легких изящных руках казалась скорее игрушечной пахитоской. Довела она роль до генеральной. Решение Константина Сергеевича она приняла без споров. Через день-два она вновь появилась в театре, строгая, доброжелательная, в который раз подавив в себе жадную актерскую неудовлетворенность.

Возникало много новых репертуарных предположений. Здесь была и фру Альвинг в «Привидениях» Ибсена, и любопытнейший образ королевы Елизаветы в одноименной пьесе современного австрийского драматурга Брукнера, и даже инсценировка какого-то иностранного, весьма пряного романа «Мадам Дора». Группа актеров во главе с ней начала работу над «Трахинянками» Софокла. Но все эти предположения и начинания быстро отпадали или из-за того, что не умещались в репертуарный план, или не подходили по идейным, всегда очень важным для МХАТ соображениям. Книппер как за соломинку хваталась за всякую возможность появиться на сцене. Она с жадностью участвовала в «Бронепоезде 14-69», тоскуя, что роль ограничивается одной картиной, с какой-то легкой, недоумевающей иронией играла довольно ходульную роль графини де Линьер, несчастной матери и жены, в имевшей шумный успех мелодраме «Сестры Жерар», внося и в нее свое утонченное благородство и чувство стиля. Ольга Леонардовна нашла себя как актрису, великолепно сыграв Марью Александровну в «Дядюшкином сне», графиню Чарскую в «Воскресении», Полину во «Врагах», Надежду Львовну в «Бронепоезде». Здесь-то и пригодилась та ироническая характерность, которой она владела в совершенстве.

{379} Играя Марью Александровну, она поняла, что сатира Достоевского требует такой же эмоциональной насыщенности, как его трагедия. Такой всепоглощающей борьбой за свои жизненные интересы Ольга Леонардовна наполняла Марью Александровну. Ее Марья Александровна была действительно первой дамой в Мордасове, самой красивой, темпераментной, с «наполеоновскими» замыслами и нечеловеческой энергией. Ее попытка женить древнего, полусумасшедшего князя на ее дочери, красавице Зинаиде, вызывала в Марье Александровне тысячи хитроумных приспособлений, и Книппер отдавалась им самоупоенно, бурно, уже видя в своих мечтах дорогую победу и окончательное утверждение своего ослепительного авторитета.

В «Воскресении» Книппер с юмором играла графиню Чарскую. В обоих этих созданиях Книппер оставалась абсолютно правдивой. Но если в инсценировке повести Достоевского она относилась к Марье Александровне саркастически жестко, то к графине Чарской — с ласковой насмешкой; и в каждой из них была так ясна их социальная среда: безнадежно провинциальная у Марьи Александровны и блистательно равнодушная, аристократическая у графини Чарской.

Ее Полина во «Врагах» принадлежала к тем милым, воспитанным дамам, которые держали салон, издавали либеральные журнальчики, возмущались жандармами и тем не менее звали жандармов на помощь, опасаясь за свое благополучие. Подобных дам Ольга Леонардовна много перевидала в дни своей молодости. Она нанизывала одну фразу за другой с тонкостью, элегантностью необыкновенной, так прелестен был ее артистизм, с которым она точно обнажала пустоту, ничтожество своей либеральной Полины.

С такой же уничижительной иронией, как бы недоумевающе она играла бестолковую даму из «Бронепоезда». И хотя «Враги» она сыграла значительно позже, растерянно-энергичная, докатившаяся до берегов океана дама словно бы завершала биографию Полины Бардиной.

Но как бы ни были противоположны образы, которые она создавала, за ними все время чувствовалась индивидуальность самой Книппер-Чеховой, стоявшей над этими образами, — нашей современницы, умной, тонкой женщины.

… В последние годы Ольга Леонардовна стала терять зрение. Но напряженного интереса к жизни не утратила. Любила слушать рассказы о театральных событиях не только во МХАТ, но и в других театрах. Постепенная потеря {380} зрения была для нее катастрофой. Она лишала Книппер ее любимой радости — медленного чтения. Она переносила это со свойственным ей мужеством. Чтение она заменила тем, чем могла его заменить лишь большая актриса и большой человек. На вопрос, чем она теперь заполняет свой вынужденный досуг, она задумчиво ответила: «Я играю про себя все свои чеховские роли», и вздохнув: «Только теперь я понимаю, сколько я сыграла не так».

Ольга Леонардовна обладала редким даром — она не знала противоречий между тем, как она жила и кем была, и тем, что она делала на сцене и в театре.

Ее великая роль в театре, единство ее духовной и артистической индивидуальности навсегда сохранится, в особенности для тех, кто имел высокое счастье видеть ее на сцене и встречаться с ней в жизни. Она была человеком, понявшим жизнь в ее силе, в ее печалях, в ее радостях — замечательной личностью, внесшей огромный вклад в русскую культуру.

1970

# **{****381}** Гзовская[[24]](#endnote-25)

Гзовская начала в Малом театре в середине первого десятилетия — начала шумно, почти кричаще. Она обладала редкостным сочетанием внешних и внутренних данных. Первое же появление ее на сцене не могло не привлечь радостного внимания. Она обладала даром сценического выхода — всегда неожиданного и разительного. Это появлялась не «премьерша» — Гзовская первая стала бы против такого впечатления протестовать. И тем не менее то был тщательно отделанный выход в образе, но в образе, на котором надлежало сосредоточить внимание. Точеная фигура, пластичность, владение словом и жестом соединялись в этой молодой и, конечно, блистательной актрисе. Ее выигрышные данные открывали ей доступ все к новым и новым жанрам. Ома увлекалась не только собственно сценой — ее манила популярная в то время мелодекламация, она занималась пластическими движениями, танцами. Одна из первых, если не первая ведущая актриса драмы — она стала работать в кино и заняла, как и в драматическом театре, видное положение. Фильмы с участием Гзовской собирали переполненные залы и — при всех сомнительных качествах тогдашних сценариев — заставляли предполагать в кино серьезное и плодотворное начинание.

Совсем дерзким было настойчивое желание работать со Станиславским — неожиданное для актрисы Малою театра, так успешно начавшей сценическую карьеру. Конечно, во всех этих начинаниях Гзовской заключалась и доля молодой самоуверенности и свойственного юности желания привлечь к себе внимание, укрепить любовь зрителя, выделиться на общем фоне, желания естественного и отнюдь не удивительного, но еще больше — жажды познания искусства. Гзовская, конечно, не могла не чувствовать своего особого положения молодой актрисы, ставшей на первых же шагах любимицей зрителя — но, почувствовав это положение, Гзовская хотела большего. Она стремилась к {382} предельному самовыражению, к овладению самыми изощренными приемами творчества. Обладая всеми качествами, необходимыми для актрисы, Гзовская владела также и врожденным артистизмом, который сказывался в отсутствии наигрыша и отточенном чувстве меры — в чем‑чем, но ее не приходилось обвинять хотя бы в намеке на вульгарность. Гзовская пренебрегала дешевой эффектностью — если эта изощренная эффектность порою проскальзывала в ее эстрадных выступлениях, то в ее сценических образах, отмеченных музыкальностью речи, пленительностью движений и внутренней ритмичностью, она полностью отсутствовала.

В Малом театре я помню ее в «Дмитрии Самозванце» Островского и в «Цезаре и Клеопатре» Шоу, где она играла Марину Мнишек и Клеопатру. Это был первый «южинский» сезон, когда назначенный художественным руководителем Южин пытался переломить довольно мрачное репертуарное течение Малого театра, поставив Шоу и Уайльда. Труппа Малого театра в эти годы блистательно объединяла Ермолову и Лешковскую, Никулину и Садовскую, Остужева и Бравича, Горева и Южина и других. Но Лешковская уже старела, и Гзовская по праву и органически заняла в чудесной труппе победоносное положение. Она стала первой комедийной актрисой Малого театра. При этом Гзовская вносила в театр остроту современной эстетики. Она не была максималисткой в темпераменте, подобно молодой Вере Николаевне Пашенной. Ее индивидуальные черты сказывались в чрезвычайном вкусе, в легкой ироничности, сопровождавшей ее роли. Она и восхищалась своими героинями и где-то насмешничала над ними.

Одной из наиболее характерных ролей Гзовской считалась Марина Мнишек («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский») — играло ли роль происхождение Гзовской, но вся горделивость и заносчивость знатной панны, царицы Московии, сквозили в каждом ее высокомерно, небрежно брошенном взгляде, в плавной сдержанности движений, в предельном изяществе, с которым она носила костюм. Когда Марина Мнишек появлялась на балу в Москве, перед нами сразу вставала вся панская Польша. До такой степени ее исполнение было доведено до высшей степени совершенства. Ее Марину наполняли самовлюбленность и бесконечное равнодушие к московитянам, царицей которых она стала волей авантюристического рока. Эту юную, красивую и обаятельную женщину не затрагивали никакие {383} тревоги — помимо ее личной судьбы, в удачливости которой она не только не сомневалась, но которая ее осеняла, она была в этом уверена, — по праву. С такой обезоруживающей беззаботностью, с такой повелительной улыбкой бросала она Дмитрию: «Вели их перерезать, и танцевать с тобой пойдем мы снова», — что какой-то отталкивающий холод пронизывал зрителя. Пленительная красота, обворожительное изящество сочетались с ледяной жестокостью.

В «Цезаре и Клеопатре» Гзовская была удивительной, неожиданной и притом столь завлекательной, что становилось понятным, почему Цезарь мог так увлечься дерзкой наивностью этой девочки. Нельзя забыть первой сцены, в которой ее застает зритель. В лапах громадного сфинкса, озаренного южной луной, умело и хитро пряталась полудевочка, полудевушка с грациозными, хищными движениями. Боязливое любопытство к Цезарю заставляло ее покинуть свое привычное убежище. Она была бессознательно-кокетлива, непосредственна и внезапна. Холодное обаяние Марины Мнишек превратилось в диковатую грацию Клеопатры. Образ рос от сцены к сцене. В Клеопатре постепенно просыпалось сознание своей непобедимой женской силы, жажда власти; дикость уступала сдержанности; порою она как бы играла в царицу, чтобы полностью насладиться властью; в последнем акте она появлялась холодная, упорная, и в сцене расставания с Цезарем она отнюдь не играла чувствительность — обида и требовательность сквозили в ее четких движениях, в плавности походки, в ее умении одним жестом заставить себе повиноваться. Она сценически рассказала любопытнейшую биографию, не миновав ни одной сколько-нибудь существенной частности. Ее умение уточнить любую деталь, любой кусок и сделать достоверной любую роль наряду с необычным и дразнящим обаянием и покоряло молодежь Москвы.

В юбилей Южина Гзовская выступила в роли Дездемоны. Меня всегда поражало ее умение «играть чистоту». Но ее чистота носила особый отпечаток некоторой холодной душевной прозрачности.

Может быть, сейчас ее Дездемона могла показаться ущемленной в каких-то существенных чертах характера. Зато она выигрывала в последовательном проведении одной черты — у нее не было южной страсти, но применительно к ее Дездемоне становились оскорбительны какие-либо подозрения, а клевета Яго особенно чудовищной — и утонченная белизна ее фигуры особенно бросалась в глаза {384} рядом с мощной фигурой темнокожего мавра, каким его играл Южин.

Гзовская умела определять характерный строй своих героинь. Если Дездемона была подлинной венецианкой, то позднейшая Мирандолина — истой флорентийкой.

Как актриса драмы она была абсолютно лишена сентиментальности. Она никогда не вымаливала жалости у зрителей к своим героиням. Она могла показаться замкнутой, где-то суховатой, но никогда чувствительной. Упреки в некоторой холодности приходилось ей выслушивать даже за Мирандолину. В них заключалась часть правды, но только часть. Речь должна идти о характере темперамента Гзовской. Он не лежал у нее на поверхности, не шел от эмоционального порыва. Она обладала темпераментом ума, обостренного отношения к художественным задачам. Как многие актрисы, она любила успех — и кого-кого, но ее тщеславие отнюдь не обделило — она, конечно, хотела господствовать на сцене и потому решилась на трудное, но завидное самоотречение. Будучи уже знаменитой, она пошла в ученицы — но зато в ученицы самого Станиславского. Она горделиво считала себя вместе со Станиславским как бы первооткрывательницей системы и тщательно, послушно училась в первые годы создания учения Станиславского и затем, перейдя в МХТ, как бы подавала пример своим старшим товарищам в том же Художественном театре, заняв в этом отношении особые в нем позиции.

За исключением своеобразного таланта Лилиной МХТ не обладал яркой подлинно комедийной актрисой. Коонен, Коренева, Барановская — ведущие молодые актрисы МХТ — явно тяготели к сильным драматическим ролям. С Гзовской МХТ приобрел недостающую ему артистическую индивидуальность. Может быть, поэтому именно комедийные роли Гзовской запомнились больше других — ее Мирандолина и Верочка господствовали над Катериной Ивановной и Офелией.

Оказавшись в Художественном театре, блестящая комедийная актриса была первоначально использована как актриса драмы, даже трагедии. Она шла к познанию системы Станиславского, шире — системы МХТ сложным путем. Катерина Ивановна в «Карамазовых», Тина в «Miserere» и, наконец, Офелия — прямо противоречили подавляющему большинству ее предшествующих ролей. Там, где прежде бил ключом комедийный темперамент, надлежало обнаружиться драматическим глубинам. Гзовская пошла на тяжкий искус: так сильно владело ею желание {385} вникнуть в самую сердцевину искусства МХТ, первая встреча с которым состоялась под руководством не Станиславского, а Немировича-Данченко. Ей предназначалось проникнуть в темные бездны Достоевского, столь чуждые ее сияющему дарованию. Казалось, трудно себе представить более подходящую по изысканному аристократизму и обольстительности исполнительницу Катерины Ивановны. Она могла соперничать красотой с Грушенькой — Германовой. Сцена «Обе вместе» имела достойных исполнительниц, резко противоположных и по характеру красоты — горделивой, утонченной и надменной у Катерины Ивановны — Гзовской; вольной, широкой и свободной у Грушеньки — Германовой.

Бездны Достоевского оказались не по душе Гзовской. Вряд ли можно было возразить против рисунка роли. Но невидимая стена стояла между самой артисткой и совершенно исполненной ролью. В МХТ сказали бы — она не зажила ролью. Достоевский остался автором, чуждым самому артистическому существу Гзовской, ее духовному мировосприятию.

Обращение к Офелии оказалось счастливее. К роли она уже была подготовлена в некоторой, хотя и отдаленной мере. Абсолютная чистота соединяла Офелию с Дездемоной. Но в том и другом случае чистота носила особый характер — в этой чистоте не существовало элемента жертвенности, той жертвенности, которая жила в русских девушках Пашенной. В Офелии вновь возникла «хладная чистота», поразившая в Дездемоне. Рисунок роли она воплотила с блеском. Тщательная работа, проведенная с Гзовской Константином Сергеевичем, дала отличные результаты. Гзовская вошла в число немногих удачных исполнителей, которыми не очень-то мог похвастаться этот парадоксальный, смелый спектакль. Образ Гзовской — Офелии легко вписывался в стройный мир теряющихся в вышине ширм, напоминающих четырехугольные колонны. Ее Офелии и полагалось жить в этом умопостигаемом мире, лишенном каких-либо бытовых обозначений. Она подходила к Качалову — Гамлету с его полутраурным, полумонашеским костюмом.

Само собой разумеется, Офелии недоступна решительность Дездемоны. Зерно Офелии заключалось в «непознанности» жизни, в невозможности познать бытие, выходящее за пределы тех просторных серебристых и золотистых зал — пространств, среди которых текла ее жизнь, загадочная в привычной своей установленности. Послушная {386} дочь, верная сестра — она охотно подчинялась законам придворного этикета, не желая, не умея и, быть может, неспособная разобраться в сложнейших переплетениях человеческих отношений. Она как бы внутренне отталкивала от себя все недоступное ее разумению — недоступное в силу пронизывающей ее чистоты, которую она неосознанно противопоставляла мучительным размышлениям Гамлета и которая в какой-то мере предопределяла ее ограниченность. Она принимала действительность, живя внутри себя своей отдельной, обособленной и от Гамлета и от близких, какой-то отвлеченной жизнью, но при полном доверии к окружающим. Разрыв с Гамлетом нарушил это доверие, но не поколебал ее отвлеченного мира. Сцена сумасшествия раскрывала зерно образа. В Гзовской — Офелии не было ничего от привычного изображения сумасшествия на сцене и ни одной черты, обычно присущей исполнительницам этой роли: ни безумных глаз, ни истерических метаний, ни моляще-жалостных интонаций. Но чувства Офелии доходили до какой-то мертвяще-спокойной прозрачности; цветов, раздаваемых Офелией — такого удобного и трогательного эффектного аксессуара, — не было в ее тонких руках: она дарила воображаемые цветы — сосредоточенная, ясная даже в своем безумии и многим вновь казавшаяся холодноватой.

Каковы бы ни были результаты работы Гзовской над драматическими ролями, они, конечно, ввели ее в самое существо МХТ. Участие в программных спектаклях театра, ставших в том или ином отношении этапными для МХТ в целом и для каждого из его руководителей, стало подлинным театральным университетом для актрисы, желанным погружением во «внутреннюю технику». Обратившись вновь к комедийным ролям, она оказалась гораздо более вооруженной, чем в годы ее ранних побед. Такими завоеваниями и стали Верочка в «Где тонко, там и рвется» и Мирандолина в «Хозяйке гостиницы», в которых наступило некое гармоническое сочетание режиссера, драматурга, ансамбля и основной исполнительницы. Гзовской не пришлось прививать чувство стиля, которым она в избытке обладала, она великолепно понимала различие миропонимания Тургенева и Гольдони. Но ее искусство, оставаясь в основе неизменным, стало еще изощреннее и тоньше. Остроумно найденные актерские детали получали у нее точное психологическое обоснование. В комедиях ее партнерами оказались Качалов и Станиславский, сопровождавшие весь ее путь в Художественном театре (Качалов — {387} Гамлет, Горский, Чацкий, Дон Гуан; Станиславский — Рипафратта, Арган, Фамусов). Гзовская обрела по-новому понятое чувство целого — и вместе с ним некоего самоограничения: в Малом охотно ходили на Гзовскую, в МХТ ходили на спектакль. И Гзовская послушно подчинялась строгой артистической дисциплине, прилагая все усилия для постижения этого столь труднодостигаемого ансамбля. Это отнюдь не означало, что Гзовская впервые познала это понятие. Но в Малом театре она встречала порою только «сыгранность», зачастую нарушаемую исполнителями отдельных ролей. То, что в Малом театре было в те годы нередко случайностью — здесь приобретало силу закона, вдобавок по-новому понятого, углубленного, развитого. Она не имела права стать ниже своих партнеров. Так и случилось в «Где тонко, там и рвется». В центре спектакля лежал диалог Гзовской и Качалова, наполненный неожиданными поворотами, отступлениями, нападками, взаимным лукавством: в этом комедийном, но нелегком сражении побеждал то один, то другой. Гзовская вела диалог играя на рояле, вкладывая в свои пассажи то иронию, то гнев, то кокетство; но диалог обоих исполнителей звучал музыкально не только благодаря этому остроумному приему: он звучал музыкально по существу, так, как может звучать дуэт в тончайшей опере. Гзовская вписывалась в спектакль всем своим внутренним и внешним обликом. Она сливалась со всей светлой, сияющей декорацией Добужинского, с теми просторами, которые видишь сквозь высокие окна дворянской гостиной. Гзовская выражала сладостный каприз безделья. Не только Добужинский требовал такой исполнительницы, как Гзовская, но и актриса, как бы сошедшая со старинного портрета, требовала такого художника, как Добужинский.

И когда сквозь прелестную легкость изысканной девушки вдруг проскальзывала упрямая воля, а через ее видимое простодушие — непобедимое, хорошо скрываемое лукавство, становилось ясно, что темпераментный, умный Горский — Качалов еле‑еле выиграл сражение, избежав окончательного ей подчинения. Качалов легко ловил реплики Гзовской, так же их парировал и получал наслаждение от самого процесса игры. Гзовская чувствовала, вероятно, себя в близкой ей сфере, тем более что узнала Качалова по гораздо более трудной работе — по «Гамлету», когда ей приходилось преодолевать задачи куда большей сложности.

{388} «Хозяйка гостиницы» являлась двойным испытанием. Ее учитель, Станиславский, каждому слову которого она верила, становился ее основным партнером — без его участия не проходила ни одна сколько-нибудь важная сцена. Его строгий глаз готов был контролировать любой ее шаг. Хорошо известно, что «режиссерский глаз» не покидал Станиславского и в течение спектакля — в этом заключалась беда, но и счастье Гзовской. Проверяя, он одновременно приходил на помощь. Каждый спектакль становился шагом вперед на путях усовершенствования образа.

Мирандолина в трактовке Станиславского — Бенуа получала особый отпечаток, вероятно, во многом в зависимости от индивидуальности артистки. В переводе пьеса называлась «Хозяйка гостиницы», а не «Трактирщица». И точно так, как изящная, оранжерейная Верочка вписывалась в декорации Добужинского, так же Гзовская — Мирандолина легко входила в просторные залы южной гостиницы, в небольшие комнаты, занимаемые постояльцами и затемненные драпри от надоедливого солнца. С южным темпераментом, с неуемной энергией, нигде не теряя строгого вкуса, Гзовская строила образ обаятельной флорентийки, красавицы «себе на уме», держащей в приличном отдалении своих частых поклонников. Она как бы умело находила путь к каждому — ни о каком простодушии не могла идти речь применительно к ней: ей бы впору управлять министерством, а она довольствовалась счастьем с не очень-то отесанным Фабрицио, которого играл молодой Болеславский. И именно потому ее так волновало, раздражало поведение Кавалера — этого наивного бурбона, прикрывающего бурной ненавистью скрытую любовь к женщинам, соединенную с панической их боязнью. Гзовской доставляло истинное наслаждение ходить как по натянутой проволоке, играть с Кавалером опасную игру — и навсегда запомнилась распростертая в обмороке, в рискованно-привлекательной позе Мирандолина и стоящий перед ней на коленях ошеломленный, растерянный Станиславский, казавшийся еще величественнее и неуклюжее рядом с Гзовской. Гзовская с наслаждением вела этот новый любовный поединок: на этот раз его выигрывала она. И было порою столько непобедимости в ее крепкой и ловкой фигурке, в том, как умело приказывала она слугам, в ее обходительности с постояльцами, в умной уклончивости от настойчивых притязаний. И подобно тому как Станиславский, поймав зерно роли, развертывал его до конца, не боясь яркотеатральных приемов, Гзовская наслаждалась {389} этой любовной игрой, ставившей в тупик окружавших ее таких различных и по психологии и по положению соперников.

Гзовская как бы анализировала самое существо женщины.

По причинам, в сущность которых я не вдаюсь, Гзовская после многих побед неожиданно покинула МХТ и вернулась в Малый. Здесь она начала с Софьи в «Горе от ума». Роль Софьи она приготовила еще со Станиславским и играла ее в МХТ. Именно ее она выбрала для возвращения в Малый театр, получив на этот раз в качестве партнера — Фамусова — впервые выступавшего в этой роли Южина. Софья Гзовской внешне действительно «в семнадцать лет расцвела прелестно». Балованная, трудно переносящая возражения, тщеславная, надменная и утонченная, она до тонкости хорошо научилась скрывать свои чувства, и все манеры изысканно воспитанной московской барышни грибоедовских времен сохраняла истово и неукоснительно. На балу могло показаться, что нападки Чацкого не тронули ее сердца — до такой степени ровно она держалась «на людях», с такой спокойной грацией принимала сыплющиеся со всех сторон приветствия, комплименты и колкости; но в такой выдержанной на вид девушке одновременно властно прорывалось вдруг настоящее чувство — до предела оскорбленное в последнем акте Молчалиным. Нет, возвращение к Молчалину было для Софьи — Гзовской невозможно — слишком сильно в ней говорили непобедимая гордость, дерзость и непримиримость.

Гзовская легко извлекала из грибоедовского стиха все оттенки, помогавшие раскрыть в Софье владение острым словцом. И весь ее облик юной расцветающей девушки, ее легкая, но не летящая, подчиненная этикету походка, ее точные, грациозные, лишенные нервности жесты, ее какая-то девичья внутренняя самоуверенность, быстрая, столь же мучительно подавляемая обидчивость сливались в единый мастерски созданный образ. И Гзовская, нигде не нарушая сценического рисунка, отлично вошла в ансамбль Малого театра.

Иначе случилось с двумя ее новыми ролями — Саломеи и Лидии в «Бешеных деньгах». «Саломея» относилась к спорным для Малого театра начинаниям. Пьесу Уайльда театр поставил не только вне учета особенностей авторского стиля, но с какой-то этнографической, почти бытовой точностью. Саломея Гзовской была полярно противоположна Коонен, игравшей ту же роль в Камерном театре. {390} Если мятущаяся, исступленная, жадная до жизни, до наслаждений Саломея — Коонен была готова переступить все пороги во имя беззаконной страсти, то Гзовская играла в Саломее загадочную наивность порока. Саломея Гзовской не только порочна по существу, но она в своей порочности бессознательно наивна.

Гзовская появлялась на широкой ярко освещенной луной лестнице в светлом девичьем хитоне, контрастируя с темнокожими рабами, смуглой Иродиадой и кричащей пестротой восточных одежд. В образе Гзовская не фиксировала ни одной центральной сцены. Ею не оказывалась для нее ни знаменитая пляска семи покрывал, для которой Гзовская не нашла, а может быть, и не хотела найти, эротического темперамента, ни сцена с отрубленной головой Иоканаана. Саломея — Гзовская с первого ее появления жила как бы в сновидении. Эта лунная завороженность делала ее слова и поступки магически непреоборимыми, и никакие убеждения не могли отклонить эту глядящую на мир мерцающими удивленными светлыми глазами девушку с предназначенного пути, от выполнения роковых желаний. Такое решение образа придавало ему большую пряность, но никак не согласовывалось с бытовым ориентализмом постановки и исполнением остальных ролей.

Роль Лидии в «Бешеных деньгах», казалось бы, вплотную ложилась в дарование Гзовской, и артистке нужно было приложить немного артистических усилий, чтобы передать то сочетание капризности, властности, сознания своей красоты, которым наполнена Лидия. И действительно, уже с первого выхода достоверность ее Лидии не могла вызвать никакого сомнения — Гзовская снова обнаружила свое безошибочное чувство стиля. Но на этот раз возникла какая-то трещинка между Гзовской и теми актерами, которых Малый театр собрал для этого парадного спектакля, включавшего не только П. Садовского, В. Максимова, но и Яблочкину, и Южина, и Правдина, причем и Южин и Правдин справедливо причисляли не раз ими игранные роли Телятева и Кучумова к числу лучших и наиболее отделанных. Какое-то ощущение внутренней несвободы сопровождало Гзовскую на протяжении почти всего спектакля. Она попала в уже неприемлемые для нее условия. С одной стороны, ей приходилось в какой-то мере приспосабливаться к твердо установленному рисунку своих знаменитых партнеров, с их многократно проверенными приемами, на которые Гзовская не могла, да и не хотела покушаться. С другой стороны, она попадала в иное {391} понимание ансамбля, чем то, к которому она уже привыкла в Художественном театре.

Только к последнему акту Гзовская победила так ей не свойственную скованность, и ее Лидия приобрела не только внешний блеск, но и сложный внутренний рисунок поставленной на колени, но отнюдь не побежденной женщины, прошедшей через переживания уязвленного самолюбия. Лидия, как и Саломея, отчетливо показала, что для Гзовской не существует уже в Малом театре твердой почвы, и она вновь вернулась в МХТ к своей Мирандолине. Спокойное течение ее жизни в Художественном театре было прервано неожиданным для театра ее отъездом за рубеж — прервано на этот раз навсегда. После ее возвращения новой встречи со зрителем не произошло.

1969

# **{****392}** Елизавета Тиме[[25]](#endnote-26)

Е. И. Тиме имела блестящий успех при своем первом появлении весной 1916 года в Москве, куда в полном составе приехала труппа Александринского театра. До этих гастролей Москва хорошо знала представителей старшего поколения александринцев: Варламова, поражавшего москвичей своим могучим трагикомическим талантом; Давыдова, побеждавшего своей предельно законченной лепкой образов; Савину, показывавшую изощренное мастерство как в драматических, так и в ярко комедийных ролях. Но на этот раз александринских «столпов» не было в составе труппы, посетившей Москву (и Варламов, и Савина только что умерли). Тем не менее мы встретили именно ансамбль, в который входили Р. Аполлонский, Н. Васильева, И. Уралов, Кондрат Яковлев и тогда молодые начинающие актеры — Н. Коваленская, П. Лешков и другие. В этом ансамбле александринцев, демонстрировавшем единый стиль игры и острое чувство современности, выделилась Е. Тиме.

Малый театр незадолго до приезда александринцев впервые поставил Андреева, а именно «Профессора Сторицына». Затаенный смысл пьесы прошел мимо коллектива — только отдельные исполнители почувствовали пьесу. Сама ее стилистика не получила четкого выражения. Александринцы же отважно начали свои гастроли с двух пьес Андреева — «Профессора Сторицына» и «Того, кто получает пощечины». Они показались не столь откровенными, как актеры Малого театра, — они больше держали форму и отказались от какой-либо сценической расплывчатости. Более замкнутые, нежели актеры Малого театра, они отличались очень корректным сценическим щегольством, не очень погружались в быт, отнюдь не чуждались известной доли рационализма, неизменно сопутствовавшего даже самым экстатическим пьесам Андреева. Они в гораздо большей степени, чем Малый театр, уделяли место мастерству, законченности, масляными красками они редко писали {393} и играли красивее, порою с более изысканным вкусом. Все эти качества способствовали их полной и безоговорочной победе в «Сторицыне». Они вносили в Андреева некое благоустройство, вежливо обходя рисуемые им бездны, в то время как актеры Малого театра останавливались перед ними в недоумении, а порою — и в испуге (после неудачной постановки «Сторицына» Андреев на сцену Малого театра не возвращался).

Первое выступление Тиме состоялось в пьесе «Тот, кто получает пощечины», в которой она играла Зиниду.

Роль Зиниды не так уж велика. Она, конечно, влекла к изысканному мелодраматизму, составляющему основу этой загадочной, тревожной пьесы. Тиме великолепно уловила этот стиль. Этому способствовали и поражающие данные молодой актрисы.

Было что-то очень интересное в ней, в ее заразительном темпераменте, в глубоком грудном голосе, великолепной сценической внешности.

Она нигде не становилась крикливо театральной, хотя роль предоставляла для этого соблазнительные возможности. Она делала то, что нужно было автору, и он ей, вероятно, оставался признательным. Она с врожденным тактом передавала необходимую Андрееву атмосферу цирка — не очень реальную, совсем не бытовую, романтизированную, в какой-то мере легендарную, но абсолютно неизбежную для понимания трагедии Тота. Тиме несла с собой «иную жизнь» — нарядную, полную риска, аплодисментов, какую-то причудливую смесь подлинности и обмана — в некоторой экзотике костюма, особом то резком, то плавном характере движений, внутренней почти мужской силе при сохранении абсолютной и влекущей женственности.

Тем большие ожидания вызвал дебют Тиме в Ларисе («Бесприданница»), роли почти непреодолимой трудности, связанной с именем Комиссаржевской, роли, в которой терпели неудачи многие прославленные актрисы.

На спектакль «Бесприданница» собралась вся театральная Москва. Посмотреть дебютантку пришли Константин Сергеевич Станиславский и Мария Николаевна Ермолова.

Это выступление принесло Тиме неколебимую известность, беспрекословную, редкую в театральной истории победу.

В основе исполнения Зиниды лежал некий изощренный мелодраматизм, навсегда присущий Тиме в определенной {394} категории ролей. Так, в известной мере, случилось и с Ларисой. Как-то Немирович-Данченко назвал музыку «Травиаты» «гениальной сентиментальностью». В какой-то мере и «Бесприданница» — «гениальная мелодрама». Тиме играла ее заразительно театрально — с первого же появления на сцене. Ее пророческий испуг перед крутизной волжского обрыва, не просьба, а мольба увезти ее в деревню казались бегством от самой себя, от все более разверзающейся перед ней и нестерпимо манящей «бездны жизни». Ибо в Ларисе таится глубокое стремление не только вырваться из тяготеющих над ней житейских условий — ей необходимо разорвать сковывающие ее цепи быта вообще. И страсть к Паратову — к воображаемому Паратову, за которого она принимает реально существующего лихого провинциального красавца с усами, бретера, способного нагловато демонстрировать свои сомнительные духовные преимущества перед Карандышевым, — сводится к мечте вырваться на неведомые просторы. В Ларисе — Тиме не проскальзывало ни грана болезненности. Жизнь сперва подспудно, а затем явно, почти переливаясь через край, била в ней ключом. Лишь выстрел Карандышева прерывал ее тревожное течение. Ее не случайно разыгрывали в орлянку. Ее действительно ждал Париж, выставка, но они все равно не удовлетворили бы ее: «бесприданница» хотела и ждала большей полноты жизни, полноты недостижимой.

Тиме играла такую Ларису со всей искренностью своей богатой артистической души. Она соединяла в своем исполнении трагизм и настоящую радость любви, одухотворенность и трепетность, вражду к мещанской жизни и напрасную мечту об уединении, мятежную увлеченность Волгой и трагическое разочарование в любимом человеке. Когда Тиме пела романс третьего акта, ее голос был наполнен тоскливой любовью-мольбой к Паратову. Тиме рассказала повесть жизни человека. И хотя мы смотрели только заключительный эпизод бесцельно растраченной жизни Ларисы, Тиме обнаруживала прошлое Ларисы, и в нашем воображении конкретно возникала и ее первая встреча с Паратовым, и беспорядочный быт Огудаловых, и вынужденное до отвращения решение выйти замуж за Карандышева.

Так Елизавета Тиме стала любимицей театральной Москвы.

В следующий — через год — весенний приезд Тиме показала себя не только глубокой актрисой драмы, но и {395} тонкой и остроумной исполнительницей комедии. Москва видела ее в Глафире в «Волках и овцах». На первый взгляд Лариса и Глафира у Тиме неожиданно оказывались родственными — по какой-то жадности к жизни, заключенной в них обеих. Но как разноприродна была эта жажда жизни! Неопределенная, навсегда неутолимая у Ларисы — и расчетливая у Глафиры. «Завоевательницей жизни» — жизни в ее практическом, бытовом, земном смысле предстала у Тиме Глафира. Умная, лукавая, обаятельная, она по-женски деловито, по-хозяйски распоряжалась своим бурным темпераментом; в Глафире господствовало страстное желание блеска и роскоши в соединении с дерзостью поведения — она не сомневалась в своем будущем и не колебалась в выборе путей.

Уже при первом появлении самый характер походки Глафиры, скрывавшей свои чувства и желания под простеньким черным платьем, волновал, дразнил, приковывал внимание к этой необычной и на вид такой скромной девушке.

С блеском и юмором проводила Тиме обе сцены с Лыняевым. Податливая, затаенно ироничная при первой встрече, она становилась подчеркнуто бурной и требовательной в сцене в беседке и глубоко безразличной к судьбе так решительно приобретенного мужа — в последнем акте.

Эти роли наглядно обнаружили диапазон молодой актрисы. Дальнейшая сценическая судьба Тиме еще больше подтвердила ее широкие возможности.

После гастролей Александринского театра в Москве и успеха в «Бесприданнице» Тиме пригласили в Художественный театр. Но она отказалась от столь лестного предложения, сделанного Станиславским и Немировичем-Данченко. Может быть, Тиме боялась, что строгая художественная дисциплина Художественного театра поглотит ее индивидуальность. Не время и не место сейчас в сотый раз указывать на нестерпимую ошибочность подобной точки зрения, особенно распространенной в тогдашнем Петрограде. Как бы то ни было, Тиме осталась в Александринском театре.

Конечно, она не получила бы в Художественном театре таких поспешных возможностей самораскрытия, как в Александринском, в котором сыграла, к примеру, в сезоне 1914/15 года семь новых ролей, в следующем — одиннадцать, а в сезоне 1916/17 года — девять. Всего за первые Девять сезонов работы Тиме сыграла более пятидесяти ролей, {396} что говорило не только о ее неисчерпаемой творческой энергии и работоспособности, но и о том, что яркая индивидуальность Тиме вносила в слаженный ансамбль Александринского театра свою, только ей принадлежащую ноту.

Тиме никогда не была актрисой полутонов. Ее не интересовали тусклые и акварельные сценические краски. Яркость, действенность и желание строить роль крупными, сильными кусками сопровождают все творчество Тиме. Темперамент не позволяет ей оставаться на сцене спокойной или расчетливо отдыхающей. В ее героинях или кипят трагические чувства, или они исполнены лирической тоски, или они безудержно смеются, или лукаво иронизируют. В каждой роли актриса идет до конца, исчерпывая себя и не жалея творческих сил.

Тем не менее вряд ли можно было считать ее актрисой трагедии. Ей мешала склонность к мелодраматизму, возросшая с годами, как бы изысканны ни были сценические формы. Может быть, сказывалось отсутствие близкого ей режиссера, в котором она нуждалась, несмотря на свойственную ей самостоятельность сценического решения. Думаю, что в глубине души она мечтала о Мейерхольде, угадавшем сущность ее дарования и вводившем его в необходимое русло. Не напрасно одним из высших ее достижений надолго, если не навсегда, оставалась баронесса Штраль в «Маскараде», ибо в ней дразняще сочетались ирония, затаенный романтизм и изысканного вкуса театральность, которые окутывали этот незабываемый спектакль.

Тиме всегда хорошо вписывалась в нарядное восприятие жизни, зачастую свойственное Александринке. Потому-то крушение такой властной натуры, как баронесса, и производило столь сильное и категорическое впечатление. Было в ее баронессе сложное сочетание упорного нежелания сдаться, подчеркнутой гордости, уязвленного самолюбия, толкавшие ее не только на гнев, но и на просыпающуюся мелкую злобу; и одновременно Тиме пробуждала жалость к этой унизительно, униженно поверженной женщине. Тиме как бы вновь показала границы своего дарования, лишенного бытовизма и всегда эффектного, броского.

Некоторые роли она, так сказать, транспонировала. Совершенно неожиданной явилась ее Луиза в «Коварстве и любви». Тиме увидела в Луизе не привычный, за многие десятилетия театрально заштампованный образ милой, {397} послушной немецкой девушки. Она раскрыла протест Луизы, храбро защищающей от окружающих свою личность, свои права на счастье и любовь.

Тиме была энергична в выражении своих сценических чувств, в которых жизненная правда неизменно соединялась с театральной выразительностью, порою — с неким щегольством (а щегольство лежало в известной мере в природе александринцев, в противоположность большей непосредственности москвичей). Тиме всегда окрашивала исполнение радостью творчества. Она хотела быть и была на сцене живым человеком; но, заставляя верить в подлинность создаваемых ею образов, в их горе и смех, в их мучения и радости, Тиме захватывала зрителей заразительной, наполнявшей все ее существо радостью игры. Она чувствовала себя настолько сценически богатой, что щедро делилась со зрителем присущим ей мажорным ощущением жизни.

Тиме обладала особым сценическим юмором, носившим несколько иронический характер: она всегда оставалась умным художником, не скрывающим своего отношения к своим героиням.

Тиме любила на сцене женщин-победительниц, женщин-мучительниц. Она, казалось, не сомневалась в неоспоримых преимуществах женщин перед мужчинами: женщины всегда оказывались для нее тоньше, а главное — умнее. И в своих комедийных героинях Тиме ценила отнюдь не цели, которые они себе ставили, а их изощренный, особый женский ум, умевший подчинить себе побежденных мужчин. В комедиях Тиме доставляло явное удовольствие иронизировать над облапошенными любовниками, так неосторожно попадавшими под безусловную и беспрекословную власть ее хитроумных и своенравных героинь.

Я вспомнил ее Глафиру. Такой же пленительной и очаровательной явилась и Наталья Дмитриевна в «Горе от ума». И так же, как мне не приходилось видеть лучшей Ларисы, так не приходилось видеть и лучшей Натальи Дмитриевны, в которой не только в полной мере ощущалась эпоха, но и действительно увлекали «огонь, румянец, смех, игра во всех чертах» (слова Чацкого) и властность в отношении заполоненного ею Платона Михайловича.

В Тиме существовало желание охватить все театральные возможности в целом — она как бы боялась, оставаясь в пределах одного и того же жанра, обречь себя на самоповторяемость

{398} Она старалась расширить свой репертуар, верная жажде новых путей в искусстве. И если порою в ее исполнении появлялся сценический нажим или яркость красок казалась чрезмерной, то это происходило не от стремления к намеренному эффекту, а вытекало из самого существа ее мощного и темпераментного дарования.

В своих постановках «Маскарада» и «Дон Жуана» в Александринском театре Мейерхольд опирался на нее как на одну из передовых художниц. Она откликалась на самые разнообразные поиски и в первые годы революции участвовала в трагическом представлении «Царя Эдипа», которое замыслил Юрьев на арене цирка и в котором она сыграла Иокасту. Боролась она и за советский репертуар на сцене Александринского театра.

В круг своего репертуара она включила даже оперетту, всегда сохраняя требовательное мастерство и безошибочную чуткость к стилистическим особенностям жанра. Превосходно поставленный голос (сперва ее уговаривали идти в оперу) позволял артистке не только задушевно и тоскливо петь цыганские песни в «Живом трупе» или романс Ларисы в «Бесприданнице», но давал ей возможность осуществить такие трудные партии мировой опереточной классики, как Елена в «Прекрасной Елене» Оффенбаха, Серполетта в «Корневильских колоколах» Планкетта и другие, которые она исполняла с неожиданной для оперетты, никогда не покидавшей актрису умной иронией.

1969

# **{****399}** Пашенная[[26]](#endnote-27)

Немного можно назвать других актрис, которые так счастливо начали свою сценическую жизнь, как Пашенная. Но она ее не только начала, но и блистательно продолжила, несмотря на ряд явно, в первую очередь для нее самой, неудавшихся, а зачастую скучных и ненужных ролей. Прямо со школьной скамьи она стала первой актрисой Малого театра. Она еще не закончила театральной учебы, а о ней уже говорили как о любимой ученице Ленского. Ее данным можно было позавидовать — и стройной фигуре, и выразительному лицу, и глубокому грудному низкому голосу, и сияющим огромным глазам, и юной стремительной непосредственности, и мощному открытому темпераменту. В первые же сезоны работы в Малом театре она играла роли Ермоловой — и какие роли: Марию Стюарт, в которой ни одна актриса не осмеливалась показаться после знаменитого дуэта двух королев — Ермоловой и Федотовой, и Катерину в «Грозе». Однако круг ее ролей уже на первых порах оказался еще разнообразнее — как будто Пашенная в своей неукротимой актерской жадности готова была играть все — и трагедию, и комедию, касаться и густого быта и оставаться в пределах чистой и возвышенной шекспировской поэзии; и беззаветно веселиться, и отчаянно рыдать, восхищаться, проклинать, негодовать, смеяться — весь мир театральных образов, эффектных ролей в дежурных, быстро исчезавших пьесах, казалось, целиком принадлежал ей.

Она так и жила первые годы в театре — неукротимо и, вероятно, очень страдала, если та или иная роль проходила мимо нее. Однако именно в ее молодые годы определились многие из тех творческих линий, которые потом исчерпывающе воплотились в различных и неожиданных образах. Я вспоминаю ее первый приезд на гастроли в Тулу — совсем юным гимназистиком я увидел афиши, извещавшие о гастролях «г‑жи Пашенской» в пьесе Чирикова «Белая ворона». Отважная гастролерша только что покинула {400} школьную театральную скамью, но ее встретило неподдельное зрительское гимназическое восхищение. В Пашенной самой было много девического восторга, она казалась воплощением юности. Она играла девушку, почти подростка, сестру — насколько мне помнится — возвратившегося в родной дом ссыльного. Пашенная начинала свой сценический путь, и трепетное любопытство к жизни ее юной героини, вероятно, совпадало, по существу, с переживаниями самой актрисы. Припоминается, как из-за стенной перегородки появлялось ее смеющееся лицо — было в этом неожиданном появлении в комнате брата столько наивного задора и заразительной чистой юности, что, вероятно, каждый из нас, гимназистов, растрогавшийся исполнением Пашенной, вспоминал своих старших сестер или их подруг, таких же жадных к жизни.

Наполненность жизнью навсегда осталась отличительной чертой Пашенной. Принимая порою самое различное выражение в зависимости от характера образов, сценического жанра, она сопутствовала Пашенной неизменно; Пашенная принадлежала к актрисам максималисткам — и в выборе ролей и в манере сценической игры. Этот максимализм сопровождал ее и в жизни. Она вносила его и в свои театральные отношения и в педагогику. Когда мне пришлось столкнуться с ней впервые в двадцатых годах — меня увлекало и поражало ее темпераментное, безоговорочно стремительное отношение к создаваемой ею совместно с Н. Е. Эфросом и Н. А. Смирновой студии. И гораздо позднее — в годы моей работы в Малом театре — я вновь встретил в ней такое же страстное и непримиримое отношение ко всем фактам творческой и общественной жизни Малого театра. Ее оценки и суждения звучали категорично, окончательно — она отрицала резко, бурно, восхищалась открыто, радостно — и все эти личные качества она выражала в создаваемых ею ролях. Подобно лучшим актерам Малого театра, она обладала непосредственной радостью творчества, ей доставляло наслаждение творить на сцене, жить образом последовательно, умно, с проницательной интуицией, но всегда испытывая творческую радость, которая, особенно в молодые годы, почти захлестывала ее. Вероятно, поэтому не произошло ее подлинного слияния с двумя коллективами, в которых она пробовала играть, оставаясь одновременно в Малом театре. Она относилась с глубоким уважением к Художественному театру, с которым была связана и творчески и дружески через своего первого мужа, поразительного по простоте {401} и чудесной ясности актера В. Ф. Грибунина (о нем Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что он самый простой актер в МХАТ).

Ее открытый и побеждающий талант высоко оценивали руководители Художественного театра. Пашенная приняла участие в зарубежной поездке МХАТ, сыграв Ольгу в «Трех сестрах», Ирину в «Царе Федоре»; в Музыкальной студии в Москве она играла Лизистрату. Но органического слияния с МХАТ не произошло — и, вероятно, и не могло произойти: между Пашенной и коллективом театра всегда оставалась не поддающаяся точному определению, но тем не менее явно ощутимая щель — искусство Пашенной было более приподнято, празднично, менее детально психологично, что было так свойственно МХАТ в чеховских спектаклях. Пашенная предпочитала яркость, ударность, крупные куски — в этом она оставалась непобедимым мастером — и намного менее она наслаждалась тонкостью подтекста, узорами диалога, недосказанностью мыслей.

Еще более очевиден оказался ее разрыв с театром Корша, где она выступала в течение одного-двух сезонов. Там она оставалась, по существу, типичной гастролершей. Удовлетворяя свою актерскую жадность, она играла и Ларису в «Бесприданнице», и мадам Сан-Жен, и Беатриче в «Слуге двух господ», участвовала в «Слесаре и Канцлере» Луначарского. Почти все роли стали удачами — и ненужными удачами. «Гастролерство» не лежало в сути творческих интересов Пашенной. Ее родным домом оставался Малый театр. Она не нуждалась ни в МХАТ, ни в гастролерстве. Ощущение свободы творчества и полного сценического взаимопонимания давал ей только Малый театр.

Именно ее участие в спектаклях других коллективов подчеркивало свойства ее индивидуальности, ее исполнительского стиля и актерской школы, к которой она принадлежала. Может быть, этим объяснялись и ее достоинства и ее недостатки. Когда она и бывала — обычно в плохих ролях — внутренне пуста, то прибегала к нажиму и при этом напрасно и ненужно подчеркивала те качества, которые сами по себе составляли подлинную ценность. Она обладала, как я уже отмечал, великолепным голосом обширного диапазона и владела не менее чудной, подлинно московской речью — одним из властных орудий, которым она подчиняла зрителя. В самом ее голосе, в его тембре заключалось столь широкое разнообразие оттенков, что {402} любое интонационное форсирование шло уже во вред актрисе и воплощаемому ею образу. Тогда в ней звучала какая-то чрезмерная задушевная поучительность, чуждая самому ее мировосприятию. Или, напротив, в мнимо трагических, вернее мелодраматических, ролях она старалась чрезмерно сгущать образ, как бы «пугая» зрителя. Высокий мастер, она должна была чувствовать себя вполне свободной на сцене, и никакое владение техникой не возмещало для нее ощущения внутренней натянутости. Она не любила и не умела блистать техникой; актриса, виртуозная по существу, она никак не принадлежала к числу актрис-щеголих. Потому, когда порою она чувствовала себя недостаточно внутренне наполненной — она и компенсировала себя так ей не свойственной и ей не шедшей напряженностью. Как бы не доверяя себе, она вдруг впадала в сентиментальность или жесткость, пыталась извлечь из своего и так пленительного голоса нарочито чувствительные или подчеркнуто грозные интонации. Она чувствовала всегда сценическую неправду, не любила пустых, хотя бы и «первых» ролей, а в начале своей театральной жизни ей пришлось немало их переиграть. Малый театр кануна революции бывал подчас очень неразборчив в выборе репертуара — и эти роли неотвратимо тормозили развитие таланта Пашенной.

Такие пьесы компрометировали искусство сильной труппы Малого театра. К тому же силы «стариков» иссякали, в труппе постепенно образовывались бреши, и когда на сцене Малого театра появлялись пьесы Рышкова или никому не нужные возобновления Невежина и Шпажинского — становилось больно за актеров и тревожно за театр. Пашенная самоотверженно участвовала во «Второй молодости», «Проигранной ставке», «Первых шагах», «Шарманке сатаны» и переводной «Добродетели и добродетели», но руководство театра лишь нерасчетливо использовало ее выдающиеся данные: роли походили друг на друга, и Пашенная, как ни старалась, бесконечно повторялась и приучалась к общим сценическим штампам и вырабатывала личные штампы.

Она находила выход в классике, и тогда вне зависимости от завершенности образа приходилось удивляться разносторонности и широте ее таланта. Может быть, на первых порах Пашенная увлекала больше всего в комедии — вероятно, в этом жанре полнее всего сказывалась ее восхитительная непосредственность и ничем не зажатый, исключительный по заразительности темперамент. Она {403} захватывала молодежь упоительным, открытым и непобедимым жизнелюбием, уверенным женским лукавством: зачастую она играла девушек, стоявших на пороге жизни, как в «Белой вороне» и «Старом закале», и хотя были они написаны с твердым расчетом на определенное амплуа (инженю), Пашенной удавалось совлекать с них привычную театральность. Ее девушки звали жизнь, они не робели перед ней, заключалась в них какая-то решительная бескомпромиссность. «Голубизна» и сентиментальность исчезали под напором энергии, лежавшей в самом существе Пашенной, — ведь ее лирика не походила на неотчетливую тоску других модных и очень талантливых актрис, пользовавшихся рваными движениями и падающими интонациями. Здоровьем дышали ее девушки — как будто все они воспитывались где-то в глубине России, среди нетронутых полей и лесов. Из всех мною виденных Лиз в «Горе от ума» я всегда возвращаюсь памятью к Пашенной — действительно умной, здоровой крепостной служанке, со всей откровенностью предпочитавшей и Фамусову и хорошенькому Молчалину неведомого «буфетчика Петрушу». Она и к Софье-то относилась несколько свысока, искренне любя ее, заботясь о ней, но недоумевая над непонятным для нее отношением Софьи к Молчалину, которое она и любовью-то не могла назвать. И в хоромах Фамусова она оставалась быстроглазой, умной, душевно ясной, мало затронутой соблазнами Кузнецкого моста.

Из комедийных ролей западного репертуара я хорошо запомнил Розалинду в комедии Шекспира «Как вам будет угодно». Появляясь под видом юноши, она обманывала не только Орландо, но и зрительный зал. Режиссуре не приходилось оправдывать парадоксальную ситуацию тем, что Орландо в Ганимеде якобы давно разгадал Розалинду. Самый спектакль был режиссерски неудачен, прозаичен, поэзией его наполнял только дуэт Остужева — Орландо и Пашенной. Впоследствии я видел в Берлине прелестную Елизавету Бергнер, Розалинда которой принадлежала к лучшим ролям замечательной актрисы, обольстительно изящной, отмеченной романтическим колоритом, но в ней отсутствовала шекспировская яркость, несомненно окрашивавшая роль у Пашенной.

Неожиданно не удалась ей роль Сюзанны в «Женитьбе Фигаро» — ее репертуар почти не включал «французских», вообще иностранных ролей — Пашенная обладала слишком густым, отнюдь не «французским» летящим темпераментом. По-настоящему она находила себя в русских {404} ролях — до такой степени она была органична, захватывающа (если говорить о комедии) в Евгении («На бойком месте»).

Впоследствии эта роль стала одной из ведущих в ее репертуаре, но уже первое ее выступление оказалось подлинной победой молодой актрисы. Сколько лукавства, женского обаяния было в этой чувственной, эгоистичной бабенке в яркой кофточке и пестрой юбке. В этой роли Пашенная впервые с полной силой обнаружила дерзость своей сценической палитры. Контрастная игра красок — от любовной нежности и истомы до лицемерной сентиментальности и откровенного издевательства — сливалась у Пашенной в нераздельное единство. Она была умна, очень умна — ее Евгения, и даже хищная ее натура казалась безмерно женски обаятельной. Она порою не всюду правильно распределяла краски, где-то «рвала» роль, где-то темперамент ее захлестывал, но недостатки казались несущественными перед тем «открытием» (так теперь любят писать), которым стала для Пашенной эта роль.

Евгения, по существу, возглавляла список ролей, в которых Пашенная обнаружила себя как подлинно национальная, русская актриса. Их было не так уж мало. В одних ей, правда, не удавалось преодолевать недостатки авторского материала. Конечно, совсем глух оставался молодой зритель к вынутой по поводу юбилея Шпажинского из архивного забвения мелодраме «Чародейка». Если музыка Чайковского придавала старой мелодраме внутренний смысл, то на драматической сцене пьесу Шпажинского было трудно вынести. Не нашла себя Пашенная и в «Воеводе» Островского — на этот раз уже по своей технической неопытности. Но Пашенная одерживала и настоящие сценические победы, и тогда зрительный зал следил за ней напряженно, внимательно и потрясенно. К юбилею Отечественной войны 1812 года в Малом театре шла не очень-то притязательная одноактная пьеса «Неприятель» С. Мамонтова. В ней шла речь об отставшем во время наполеоновского отступления замерзающем, голодном польском улане, который попал в русскую избу, где жили старуха и молодка. Старуху играла О. О. Садовская, молодку — Пашенная. Была в них большая человеческая правда, когда они пригревали, кормили несчастного улана. Была истовость, отсутствие малейшей чувствительности, умная деловитость и сердечность. Я не помню, конечно, деталей исполнения, но смотрел я пьесу несколько раз, и теплота и строгость игры обеих артисток неизменно {405} побеждали: они так чутко понимали друг друга, так музыкально строили диалог.

При воспоминаниях о юношеских впечатлениях во мне прежде всего возникает ощущение какой-то согревающей чистоты, которую несла с собой Пашенная, в отличие от холодной прозрачности Гзовской. Умение заразить зрителя душевной ясностью вообще принадлежало к пленительным свойствам Пашенной. В русских девушках и женщинах, игранных ею, она, как никто, передавала ясную сердечность. Особенно сказались эти ее качества не только в «Бедной невесте», но и в «Шутниках» и несколько позднее в «Сердце не камень». Бесследно исчезала в этих ролях бурная горячность, которую Пашенная постепенно научилась побеждать внутренней сосредоточенностью, скупостью деталей. В этих образах она как бы прислушивалась к самой себе, к внутреннему звучащему в ней императиву. У нее было подлинно трагическое лицо, когда ее Машенька, победившая свою любовь к Меричу, послушно и устало шла с Беневоленским, которого с такой характерностью играл Падарин, и становилось совершенно ясно, что ушла не только юность, ушла жизнь — наступила тихая покорность, купленная сосредоточенной силой воли. В «Шутниках» Пашенная как бы изнутри светилась; жизнь ради других составляла и ее счастье и ее несчастье. Ее героинь отличала неторопливость и мягкость движений, собранность, тихая озаренность — казалось, что ее можно оскорбить одним неосторожным движением, взглядом. Я недавно прочел, что именно «Шутники» она считала одной из этапных, переломных ролей. Вероятно, эта роль стала столь значительной для Пашенной в плане сознательного овладения вторым планом и подтекстом роли — овладения соответственно своей индивидуальности. Однако для зрителей, уже почувствовавших эту драгоценную струю в более ранних ролях Пашенной, она не казалась неожиданной.

Полностью же это понимание «женщин Островского» сказалось в «Сердце не камень», в роли, которая в исполнении Пашенной звучала как защита женского достоинства и женской чести. Коркунова в этом спектакле играл с Пашенной Давыдов. И подобно тому как Пашенная создавала дуэт с Садовской, таким же наполненным стал ее дуэт с Давыдовым. Была душевная строгость и честность во всем ее облике, в манере держаться. Она не могла лгать, ей это было внутренне противопоказано, и потому становилось совершенно понятным, что Коркунов, самодурство {406} которого Давыдов воплощал с ядовитой силой, в конце концов не мог не сдаться перед ее нравственной красотой.

Именно это качество «адвоката женского достоинства» помогло Пашенной проникновенно и глубоко сыграть Марию Стюарт. Она возвратилась к этой роли — после первой неудачи — уже в начале двадцатых годов. По существу, ничего новаторского и подчеркнуто полемического в ее исполнении не было. Она играла шиллеровскую Марию, возвышенным защитником которой выступал поэт. Пашенная противопоставляла чистоту Марии, несмотря на сопровождавшую ее позорную славу, беззаконию Елизаветы. Она вела роль последовательно — как-то вновь приглушая свои душевные силы и сдерживая свой мощный темперамент, давая ему полный простор лишь в знаменитой сцене свидания королев. Она создавала образ поэтической цельности.

В эти молодые годы в Пашенной накапливался внутренний и актерский опыт, который помог ей так мощно и разносторонне развернуться в зрелый период своего творчества. Обнаружилось, что она действительно является продолжательницей традиций Малого театра и не только по существу дарования, но и по личному восприятию задач, волновавших современный советский театр.

С годами Пашенная выросла в актрису, которая имела право представлять и действительно представляла актерское лицо Малого театра. Это далеко не значит, что она была единственной и лучшей актрисой. К тридцатым годам в Малом театре вновь сложилась труппа примечательная по собранию актерских дарований. Она включала такого трагического актера, как Остужев, и актера великолепной глубины и яркости — Климова, и мастера жанровых портретов Степана Кузнецова, и непобедимого по блеску Радина, и совершенно неотразимых «старух», продолжавших линию Садовской, — Блюменталь-Тамарину, Массалитинову, Рыжову, Турчанинову и многих других. Казалось, что нет сколько-нибудь сильного литературного и драматургического образа, который не способны были воплотить актеры Малого театра. Но именно Пашенная с исчерпывающей полнотой выражала творческие тенденции Малого театра. Она дерзко бралась за, казалось бы, противоположные сценические задачи и увлекалась с первоначальной непосредственностью, но возросшим мастерством как трагическими, так и комическими ролями. Она терпела неудачи и одерживала победы с какой-то внутренней {407} неутолимой яростью, одновременно сжигавшей ее и выплескивающейся наружу.

Пашенная все более и более обнаруживала широту творческого миросозерцания. Она видела мир ярко, выпукло и широко, согласно традициям Малого театра. Она благословляла жизнь, питалась из самых ее корней, прорываясь к ее глубочайшим недрам и не остерегаясь неожиданных, смелых сценических приемов. Применительно к ней справедливо говорить о подлинной народности ее искусства. Как бы незаметно добиваясь предельного мастерства, никогда не хвастаясь им, находя точнейшие приемы сценического воздействия, она становилась понятной и близкой самому широкому зрителю. Пашенная была откровенной актрисой с распахнутой душой. Она вступала в союз со зрителем, доверяясь ему, и он отвечал ей доверием.

Далеко не все ей удавалось. Так, мимо нее неожиданно прошла Кручинина — роль, казалось бы, ей близкая, но не затронувшая самого существа Пашенной.

Она не очень любила пьесы лирического порядка; ее неизменно влекло к сильнейшим театральным жанрам — она предпочитала трагедию и сильную драму, жизнерадостную комедию и резкую сатиру, и с годами все менее и менее удобно чувствовала себя в спокойной атмосфере пьес, лишенных больших взлетов чувств, яростных драматических столкновений или острых комедийных положений.

Пашенная не могла действовать вне явных пристрастий, она не оставалась безразличной к окружающему, тем более к творимым ею образам: одни любила страстно, другие ненавидела и ненавидела до конца. Эмилию в «Отелло» она, может быть, впервые на театре превратила из, казалось бы, второстепенной роли в образ могучий и сильный — верную подругу Дездемоны, несчастную жену Яго — она несла в себе предельную любовь к Дездемоне. Эмилия сочетала женственность, лукавство, прозорливость с подлинной человеческой честностью.

Не знаю, смогла ли бы она сыграть шекспировскую Клеопатру или леди Макбет — к трагедии ее влекло утверждение благороднейших начал человеческой души, она как бы продолжала линию Ермоловой. Даже в Электре, мстившей за смерть отца, ее интересовало в первую очередь восстановление попранной справедливости. В отдела них вспышках, в неистовой пляске прорывалось веяние Древней Эллады.

{408} Играя трагические роли, Пашенная никогда не отрывалась от действительности, она твердо стояла на почве реальности; для нее являлось существенно важным ощущать холодные залы замка Фотрингей, в который заключена несчастная шотландская королева, и познать чуждые нравы жаркого острова Кипра, куда заброшены Эмилия с Дездемоной. Она играла трагедию конкретно, зримо, и Мария Стюарт, и Электра, и Эмилия стали для нее живыми, конкретными людьми, она словно очищала их переживания и поступки от мелких подробностей, для того чтобы через ряд крупных кусков донести до зрителя ясную и четкую линию их внутренней жизни.

Пашенная была одной из первых воплотительниц образа советской женщины. Далеко не сразу она овладела ролью Любови Яровой, которая впоследствии вошла в историю советского театра.

Любовь Яровая явилась трудной для нее задачей. Яровую сближало с Пашенной внутреннее сжигающее ее пламя; ее интересовал нелегкий путь женщины, порывавшей с прошлым ради будущего. Но для того чтобы раскрыть образ Яровой во всей полноте, Пашенной нужно было освободиться от школьных, навеянных преданиями представлений об учительнице-революционерке. Постепенно ее Любовь Яровая приобрела пленительную ясность и за ее первоначально несколько утрированными манерами возник образ лучистой поэтичности — ее Любовь Яровая стала живой, обаятельной женщиной, глубоко верившей в дело свободы, трагически переживающей предательство ставшего белогвардейцем мужа и порвавшей со своей любовью.

Если в области трагедии Пашенная несла с собой предельную насыщенность, то в комедии она предпочитала густые, почти ошарашивающие, но внутренне оправданные краски. Однако с ней отнюдь не связывалось понятие гротеска — ее натура чуждалась гротеска в любых его проявлениях: какие бы противоречивые черты ни существовали в образе, они не казались непримиримыми и не удивляли внезапными, несоединимыми контрастами, они вытекали из единого зерна, которое Пашенная ощущала предельно глубоко и которое в свою очередь требовало жизненно правдивого, резкого внешнего выражения. Ее ранняя Евгения в «На бойком месте» расцвела потом в ряде сценических образов, которые Пашенная играла с покоряющей смелостью. Сперва казалось, что ее Маланья в «Растеряевой улице», чудовищно неподвижная, располневшая, {409} с самодовольно тупым лицом, кажется преувеличенной, но она точно вписывалась в идиотизм провинциального быта, с «растеряевскими» привычками, с его мещанскими воззрениями. И Пашенная становилась олицетворением этой тупой и бессмысленной жизни, она поймала ее спокойный, ленивый ритм. Маланья двигалась медленно и высокомерно, каждое движение ей стоило труда; удобно поместившись у низкого оконца, она вкусно щелкала семечки, раскатисто и нагло хохотала, хитро, то потаенно, то откровенно наблюдала за поступками окружающих, сплетничала подробно и смачно, с презрением и недоумением обсуждая любой проблеск жизни, нарушивший привычный быт. Пашенная зорко схватила эту животную лень не человека, а некоего существа, принимавшего прозябание за смысл бытия и физическое существование за подлинное и единственное наслаждение.

Пашенная индивидуальный образ поднимала до степени типа, до подлинного сценического обобщения. Она жила реальной жизнью данного человека, но разглядывала в нем наиболее разительные черты — и те, что связывают его с целой категорией подобных же образов, и те, что составляют его резкую неповторимую особенность.

Кукушкину в «Доходном месте» она играла, может быть, неизмеримо более смачно, чем ее славные предшественницы и современницы. В самой композиции «Доходного места» Островского Кукушкина занимает как бы второстепенное место, но тем не менее именно она наиболее полно и активно определяет мещанское мировоззрение, которое безнадежно приходится преодолевать Жадову и которое она последовательно проводит в жизнь. Но в противоположность Маланье она более лукава, имеет более изощренный вкус к жизни, не лишенной в прошлом лихих приключений, которые она не прочь и продолжить. Убежденная в своем обаянии, даже в своем почтенном возрасте она продолжает откровенно и грубовато кокетничать. Она ни секунды не сомневается в своем авторитете и сохраняет в себе все лицемерие мещанства. Свое миросозерцание она проповедует победоносно. Принимая хорошо усвоенные горделивые позы, она встает на защиту семейных устоев. Она лукаво подобострастна с высшими и заносчиво высокомерна с низшими чинами. Ее основная цель — организовать умело и удобно семейную жизнь на твердых основах виртуозно освоенного лицемерия. В достижении своих целей она вполне практична — знает все, с ее точки зрения, покоряюще обаятельные ходы.

{410} Пашенная играла ее далеко не старой, лет сорока, и в этом отношении не рвала с традицией Малого театра — и была права. Зрители, помнившие Садовскую последних лет, забывали, что Кукушкина Садовской старела вместе с исполнительницей — согласно закону возраста, но вопреки Островскому; нужно было помнить, так сказать, исходный пункт Садовской — Пашенная к нему и возвращалась, придав своей Кукушкиной какое-то неизъяснимое замоскворецкое изящество и кокетство стареющей, но еще пылкой женщины «в соку». Она не только уговаривала Юсова — она его обольщала, приодевшись в нарядное, пестрое не по годам платье и — чем черт не шутит — положив румяна на поблекшие щеки.

Пашенная пользовалась в этой роли всем богатством сценических красок — от гордого сознания самоуверенной непобедимости до ласкового искательства перед высшими чиновниками, от умело нарисованных соблазнительных картин будущего до хитрых советов дочерям.

Величайшей заслугой Пашенной в истории театра явилось создание образа Вассы Железновой. Она играла вторую редакцию пьесы Горького, где образ Вассы доведен автором до полной завершенности.

Она играла богатую купчиху, умную, прозорливую, великолепно сознающую опасность тех грозных сил, которые противостояли не только ее личному благополучию. Она жила в едином властном, крепком ритме, который лишь изредка прерывался грозными перебоями. В каждом движении Пашенной, в каждом ее жесте чувствовалась хозяйка, не только распоряжавшаяся огромными предприятиями, принадлежащими ее фирме, но и хозяйка в более широком смысле — она хотела властвовать над людьми и зорко проникала во все душевные ходы окружавших ее людей. Пашенная подчеркивала в этой цельной личности ее умное человековедение. Казалось, от этой женщины с красивым поблекшим лицом, в богатом и в то же время скромном платье, со сдержанными и сильными движениями, не может ничего укрыться. В своих замыслах и в их реализации она готова идти до конца; она уничтожила мужа обдуманно, трезво, без какого-либо намека на злодейство. Она охотно бы не совершала этого страшного поступка, если бы не горькое, но ясное сознание необходимости избавиться от неудачливого мужа, который мешает ее «делу» и разрушает семью. Она оберегала внука от жизни с матерью, великолепно понимая убедительную силу позиции Рашели, уничтожающей дорогие ей {411} принципы существования. Васса Железнова отнюдь не преуменьшала силу взрывчатых идеи Рашели, она даже не теряла к ней уважения. Но чем больше она осознавала их силу, чем больше продолжала любить эту красивую непоколебимую женщину, тем яснее для нее становилась нелегкая, жестокая необходимость встать на пути Рашели, оторвать от нее внука для того, чтобы воспитать его в преданности тому делу, а вернее, предприятию, которым она распоряжалась так умело и так прозорливо.

Эта Васса Железнова сохраняла нежность к дочерям, была хорошей семьянинкой, понимала красоту природы, но ее худо направленные ум и воля побеждали все хорошие качества ее натуры. Она продолжала биться и бороться, хотя и сознавала, может быть, моральную несправедливость своего дела. Она боролась во имя отжившего страстно, упорно, сметая все более часто возникавшие на ее пути препятствия. Но жизнь разрушала постепенно все ее намерения. Она утомилась от непосильной борьбы. Пашенная — Железнова умирала на сцене тихо, отнюдь не разочарованной, но как бы бесконечно уставшей в этой борьбе.

Примером неожиданной трактовки была ее последняя роль — Кабаниха. В голову приходила порою опасливая мысль, что в этой-то роли Пашенной грозит та напряженность, когда Пашенная «пугает» зрителя. Этого счастливо не случилось. Пашенная, отвергая трафаретное толкование образа, в Кабанихе почувствовала «страшное веселье жизни». В этой мощной женщине жил и ласковый юмор — не напрасно она легко и как-то одобрительно относилась к Варваре, — в ней как бы возникали непотускневшие воспоминания о днях своей молодости, когда она по праву свободного девичества проводила вольные ночи на соблазнительных волжских просторах. Она парадоксально примиряла понимание девического права на волю со строгим, хочешь не хочешь, запретом малейшего живого чувства в дни замужества. И сама она, эта важная хранительница традиций, свою жизнь построила на этом бытовом законе, подавив, может быть, свежесть чувств, но обретя отраду в последовательном подчинении законам домостроя и ненавидя всех его нарушителей — в том числе, и в первую очередь, Катерину, для которой она не находит в сердце жалости даже после ее трагической смерти.

Она первоначально отнюдь не отталкивает своей внешностью, напротив, это какая-то ладная и вовсе не древняя старуха — хозяйка богатого дома, одетая строго по обычаю, {412} со свободными, не напряженными движениями. Властность в ней органическая, присущая ей по внутреннему сознанию своего достоинства и своей во всем правоты. И чем больше раскрывалась философия этой достойной блюстительницы правил жизни, где-то строгой, где-то умеющей смягчиться женщины, тем страшнее она становилась и тем ужаснее звучали ее последние, не гневные, а презрительно равнодушные слова о Катерине.

Пашенная не любила недоговоренности. Напротив — ее героини обладали всегда судьбой законченной. Она никогда не оставляла сомнений в их будущем. Зная истоки их жизни, она ставила в финале пьесы безошибочную точку, подводя порою безжалостный итог промелькнувшей перед зрителями сильно и ярко нарисованной жизни.

Со всей полнотой Пашенная утверждала искусство советского Малого театра. Свою задачу она совершила исчерпывающе.

1969

# **{****413}** Топорков[[27]](#endnote-28)

Появившись в 1919 году в Москве, В. О. Топорков сразу занял положение первоклассного мастера, блеск игры которого как будто затруднял возможность проникнуть в его индивидуальность.

О нем заговорили еще перед первой мировой войной, когда он, молодой петербургский актер, был приглашен в московский Драматический театр среди группы уже знаменитых актеров, составивших ядро этого театра: Полевицкой, Радина, Блюменталь-Тамариной, Борисова. Но война задержала развитие актерской карьеры Топоркова, и лишь пять лет спустя он пришел в театр бывш. Корша, дебютировав в роли Разумихина в «Преступлении и наказании».

Топоркову пришлось расстаться с Петербургом довольно рано, что сказалось благотворно на его судьбе. Стоит только сравнить театральную жизнь Петербурга и Москвы — и предреволюционной и послереволюционной, — чтобы увидеть, насколько все преимущества, в смысле ее внутренней наполненности, находились на стороне Москвы.

В Петербурге один Александринский театр мог считаться сосредоточием превосходного самодовлеющего актерского мастерства. Но даже этот театр, включавший могучих актеров, в целом не обладал, однако, той гражданской ответственностью, в которой нуждался для своего развития молодой актер. Большинство петербургских театров, в особенности после прекращения деятельности театра В. Ф. Комиссаржевской, было отдано фарсу, оперетте, водевилям, миниатюрам и т. д., и тенденции их лежали за пределами Добра и зла. Серьезные драматические театры не находили Для себя надежной почвы. Занимавший позиции «второго ведущего театра» Суворинский театр был явлением чрезвычайным по своему цинизму; он полностью выражал коварное, капризное лицо своего фактического хозяина А. С. Суворина. Когда Анастасия Суворина, после смерти отца руководившая театром, привлекала к негласной режиссуре (преимущественно своих ролей) даже Мейерхольда, это {414} лишний раз подтверждало спекулятивный и личный оттенок предприятия. По пестрому обывательскому репертуару театра Литературно-художественного общества (как он первоначально назывался) легко можно было понять общественные позиции Суворина, хотя этого расчетливого и умного старика отличало несомненное знание актерского искусства, умение определить степень талантливости актера. Но, заполучив даровитого актера, он превращал его в игрушку своего антрепренерского каприза. Так случилось, например, с В. А. Мироновой, обладавшей выигрышными данными, но ставшей актрисой приторной, салонной и штампованной. Так случилось с фаворитом и баловнем Суворина Б. С. Глаголиным, судьба которого в этом отношении чрезвычайно характерна.

По окончании Петербургского театрального училища Топорков попал именно в этот театр: его талант был несомненен, и ему грозило стать любимцем Суворина, что осудило бы его на бездумное и нерасчетливое использование своих великолепных актерских данных, на положение «баловня судьбы», которое стало бы для актера роковым приговором. Но война вырвала молодого актера из этого засасывающего учреждения.

В театре Корша Топорков привлек к себе общее внимание. Он вошел в московскую театральную жизнь сразу, крепко и навсегда. Он побеждал каким-то особым сценическим обаянием, позволившим ему на сцене быть трогательным без чувствительности и смешным без нажима. Казалось, не было ни одного театрального жанра, который бы он обходил своим жадным интересом, вплоть до создания им в первый период нэпа веселого и талантливого коллектива «Павлиний хвост». И хотя его лицо с неправильными чертами, с толстыми губами, с умными, насмешливыми глазами навсегда запоминалось, его сценический облик казался порою трудно уловим, настолько различны были создаваемые им образы. Он отлично владел своим худощавым телом, понимал законы ритма и был мастером неожиданного, точного грима.

Он играл легко. Казалось, что на сцене ему почти не надо работать, что после трех-четырех репетиций он с блестящим мастерством и великолепным обаянием сыграет любую роль. От Топоркова неслось ощущение импровизационной легкости, наслаждения от самого пребывания на сцене.

В его даровании обнаруживалось нечто общее со Степаном Кузнецовым — та же крепкая хватка, но, однако, с {415} большей сценической тонкостью, то же стремление к решительной и яркой внешней индивидуализации образа, но с большей психологической глубиной, то же врожденное чувство театра и то же драгоценное упоение пребыванием на сцене, радость непосредственной отдачи себя роли, такой же летящий темперамент, то же блестящее мастерство жанра. Но помимо этих редких данных в Топоркове жила какая-то большая вдумчивость и полное отсутствие привычного актерского самолюбования.

В десятках непохожих друг на друга ролей зрители неизменно встречали превосходного актера, но лишь по отдельным, вершинным образам можно было судить о подлинной глубине его индивидуальности.

Первое крупное впечатление Топорков оставил в «Слуге двух господ». Произошло любопытное творческое соревнование между Топорковым и Н. Ф. Монаховым, с успехом игравшим Труффальдино в Петербурге. Монахов несколько русифицировал Труффальдино, изображал не столько итальянского слугу, сколько продувного и лихого русского полового. Топорков, во всяком случае, если и не вышел из этого соревнования безусловным победителем, то в гораздо большей степени, нежели Монахов, чувствовал особенности природы и темперамента Гольдони.

Если в Труффальдино и ряде других ролей коршевского периода у Топоркова порою и прорывалось нечто подчеркнуто театральное, то в лучших своих ролях он овладевал сложным искусством воссоздания жизненной характерности в театрально выразительных формах.

Так он сыграл капитана Кристоферсона в «Анне Кристи», Манассе в «Иудейской вдове», Башле в «Продавцах славы» и Пауля в «Эугене Несчастном». Они появлялись на сцене непохожие друг на друга — достоверные, убедительные: и старый морской волк, обветренный и сурово нежный; и рассыпающийся от дряхлости сластолюбец из древней Иудеи; и аккуратный, ограниченный и честолюбивый французский буржуа времен первой мировой войны; и самодовольный краснощекий немец тех же лет. За этими образами тянулся ряд быстро промелькнувших ролей, впечатление от которых стиралось, но врезался в память образ неоспоримо талантливого и победоносного актера.

В театре Корша он изредка встречался с очень хорошими и известными режиссерами, но эти встречи не нарушали в общем благополучного, уныло благопристойного ритма театра, не обладавшего единой художественной платформой. Поэтому Топорков развивался, по существу, совершенно {416} самостоятельно. Он с интересом брал от отдельных режиссеров — как В. Г. Сахновский или А. Д. Дикий — то, что было ему близко, но оставался хозяином самого себя, сам делая из себя актера.

И когда в Художественном театре естественно возникла мысль о приглашении Топоркова, он решился войти в этот театр. В то время (1927 год) подобное решение свидетельствовало о своеобразном бесстрашии актера. Театр вел переговоры помимо Топоркова с Е. П. Корчагиной-Александровской и М. М. Климовым, но один Топорков ответил согласием. Корчагина-Александровская отказалась категорически, испугавшись, что Станиславский измучает ее «системой». И хотя Константин Сергеевич в ответ просил передать ей, что мучить ее «системой» не станет, что она сама — «система», Корчагина осталась при первоначальном решении.

Михаил Михайлович Климов в результате двухлетних уклончивых переговоров признался, что серьезно думать о его переходе из Малого театра в Художественный невозможно, что покой Малого театра он не променяет ни на какие соблазны МХАТ. И только Топорков пошел на трудное испытание, которого опасались такие крупные актеры.

Возможно, его первоначально манила честь войти в необычайно сильную труппу знаменитого театра, но думаю, что Топорков инстинктивно чувствовал необходимость найти для себя твердую театральную истину, и, вступая в труппу Художественного театра, он нашел ее в учении Станиславского.

Здесь наступил крутой поворот в его творчестве, чего не произошло, например, со Степаном Кузнецовым. Если пребывание во МХАТ было некоторой тягостью для ликующего творчества Кузнецова, то для Топоркова оно стало освобождением его лучших актерских качеств. Может быть, это случилось потому, что Кузнецов был нетерпелив по существу и еще не накопил достаточного опыта, а Топорков уже нуждался в некотором подытоживании своего еще не очень длительного, но богатого театрального пути. Вдобавок Кузнецов, сохранив в дальнейшем к МХАТ двойственное отношение, мало задумывался над проблемами актерского творчества, а Топорков встал перед рядом новых заинтересовавших его проблем. Как бы то ни было, Кузнецову на первый взгляд система так или иначе сулила оковы, Топоркову — свободу. Он поверил в систему и стал ее настойчивым пропагандистом и проводником в своей творческой практике, в литературной деятельности, в педагогике.

{417} Топоркова отличала замечательная творческая органика, неожиданность решения образов отмечала его лучшие роли еще в театре Корша, и, казалось, он, подобно Корчагиной, легко мог бы обойтись без «системы». Работа Станиславского с Топорковым, запечатленная в известной книге актера «К. С. Станиславский на репетиции», убедительна именно тем, что даже у такого выдающегося актера Станиславский увидел опасность накопления незаметных для самого актера штампов. Станиславский обнаружил в нем еще большие глубины, еще большую, ранее не предвиденную психологическую тонкость, еще более точное и мощное сценическое воплощение, по сравнению с которым его прежние роли оказались «детством актера». Топорков пошел на эту мучительную работу со Станиславским свободно, ясно и с огромной творческой ответственностью, даже жертвенностью. Ведь длительная, очистительная, многим казавшаяся напрасной работа над не очень-то подходящей для Топоркова ролью Чичикова означала одновременно отказ на два‑три года от других новых больших ролей, которые он мог бы легко с успехом играть. Станиславский работал над «Мертвыми душами» долго, страстно, внимательно, глубоко, и было немыслимо совместить эту работу с такой же интенсивной работой над какой-либо другой ролью.

В первый период творчества в Художественном театре Топорков был даже как бы сбит Станиславским со своих уверенных позиций, и казалось, что его роли лишились яркости и необычности.

Новые роли были преимущественно «вводами» в текущие спектакли и мало что прибавляли к опыту Топоркова. Он играл их профессионально, сильно и интересно, их хорошо принимали в театре, но хотя в их число входили такие явные удачи, как Мышлаевский («Дни Турбиных»), продавец воздушных шаров («Три толстяка») — роли различные по стилю и психологической сущности, Топорков уже редко оставался ими вполне удовлетворен. Это случалось потому, что он искал новых ступеней в своем творчестве, искал полнейшего воплощения воспринятой им системы, всех ее элементов. Система Станиславского убедительна только тогда, когда она становится *своей* для того, кто ее изучает. Системе нельзя просто научиться, и Топорков постоянно вживался в систему, осваивая и преодолевая ее. Система торжествует только тогда, когда возникает своеобразный синтез: система плюс та или иная актерская или режиссерская индивидуальность. В более поздних ролях {418} Топоркова все элементы системы соподчинены его творческой индивидуальности.

Неосознанную и обаятельную театральную смелость Топоркова Станиславский превратил в не знающую преград творческую дерзость. Режиссер как бы дразнил актера открывающимися перед ним возможностями, просторами, следуя великолепно сформулированной Немировичем-Данченко и теперь часто цитируемой фразе: «На сцене нет ничего чересчур, если это верно». Станиславский был виртуозен в раскрытии и углублении задач, требовавших все новых и неожиданных, совершенно непредвиденных приспособлений. И Топорков принял в себя эту заповедь, достигая результатов ослепительных. В лучших ролях Топорков предельно поглощен «сквозным действием» образа, его поглощенность задачей равна психологической насыщенности образа, переходящей в страстную одержимость. То, что раньше сверкало, блистало отдельными кусочками, теперь слито воедино и производит неотразимый эффект, причем Топорков как бы его и не предвидит. Он раньше порою увлекательно шалил на сцене, зачастую подмигивая зрителю, призывая его в соучастники своих актерских проделок, как это было в его раннем, брызжущем весельем и лукавством Труффальдино. Теперь чем серьезнее верит Топорков со своими персонажами в действительность предлагаемых обстоятельств, чем парадоксальнее и нелепее вера его героев, тем убедительнее, поразительнее его исполнение и тем покоряюще он владеет зрителем. Происходит как бы прыжок актера в неведомое. С наибольшей полнотой так случилось в мольеровском «Тартюфе», где Топорков сыграл Оргона, создав обобщенный тип, а не только своеобычный и занимательный характер.

Казалось бы, что эта одержимость, эта беспрекословная вера может привести к однообразию характеров. Но с Топорковым этой нивелировки никогда не случалось. Ни Оргон, ни Морис («Глубокая разведка»), ни Кругосветлов («Плоды просвещения») не похожи друг на друга, хотя в основе каждого из них лежит неколебимая вера и такая же неколебимая решимость. Топорков находил оттенки, делающие любой образ неповторимым, но каждый из них доводил до некоего пафоса. Стремительный ритм захватывает их. Они живут трепетной и бурной жизнью.

По словам Топоркова, Станиславский объяснял ему, что в глазах Оргона Тартюф не просто добродетельный и праведный человек, а нечто неизмеримо большее — святой, сам Иисус Христос, который поселился в его доме, а семья {419} не хочет признавать его, считая жуликом. Слепая любовь Оргона к Тартюфу переходила в непреодолимую одержимость, и трагедия обманутого доверия, пережитая актером во всей напряженности и силе, являлась поводом для острых и блестящих комедийных ситуаций. Чем искреннее и самозабвеннее преклонялся Оргон перед Тартюфом, чем отчаяннее защищал его от нападок семьи, тем глубже раскрывалась пьеса — Оргон вел за Тартюфа борьбу не на жизнь, а на смерть. С какой-то ошеломляющей радостью восклицал Топорков после изгнания сына: «Нет сына у меня!» Вся роль блистала такими неожиданными психологическими поворотами. В этом ослепленном, упрямом человеке Топорков разглядел внутреннюю чистоту, и не просто комедийным, а трагикомическим, жизненно важным становилось для него разоблачение Тартюфа.

В Кругосветлове возникал характер не столько доверчивый, сколько самодовольный и эгоистичный. Слепой фанатизм в нем доходит до патетической тупости, до последних выводов — до психологического абсурда. Топорков ведет своего московского профессора от одного гиперболического положения до другого — так возникает прочно спаянная цепь восхитительных нелепостей, увенчанная победоносной позой пышущего здоровьем почтенного профессора в длиннополом сюртуке, вверх ногами, в которой он сохраняет привычную ему важность и солидность.

Но тот же метод позволяет Топоркову перенестись в совсем иную область жизни. Его геолог Морис влюблен в жизнь и работу. Топорков как бы показывает другую — прекрасную, не искривленную сторону веры и преданности идее. В этом небрежно одетом пожилом человеке кипит ярость открывателя. Он предельно любит и предельно ненавидит, предельно презирает. Он в любую минуту готов ринуться в бой во имя защиты любимых им принципов. Обладающий острым умом, он в спорах становится нетерпелив, категоричен, ироничен, умеет унизить и высмеять врага, не скрывает своих чувств и точек зрения — это подлинный и решительный боец, неожиданностью наступательных ходов и мотивировок которого с восхищением любуешься. Его парадоксальность становится неопровержимой, она окрашена какой-то лирической струей. Топорков обнаруживает обаятельную совместимость казалось бы несовместимых внутренних качеств.

Топорков стал мастером, более того, философом самозабвенной преданности, некоего фанатизма. Он разглядел в этой области различные истоки, градации. Берест («Платон {420} Кречет»), сыгранный Топорковым в таком плане, был своего рода творческим открытием. Он был предельно прост в этой внешне неэффектной роли. Облик «хозяина города» отличался необычной раскованностью, свободой, в любой среде этот мудрый человек чувствовал себя легко и уверенно. Твердая и убежденная принципиальность скрывалась за сложным сочетанием озабоченности и юмора, проницательности и человеческой мягкости.

Топорков погружался порою в самые бездны человеческой психологии, хотя это и не всегда сопровождалось удачами. Так, не воплотился в жизнь его обозленный, двуличный Аркашка, в противоречивом толковании которого Топорков запутался и для которого не нашел единого зерна. Изображение жестокости вообще — за очень редкими исключениями — не входило в строй качеств, составляющих его актерское существо, тем более когда, как в данном случае, не находило должной опоры в авторском тексте. А исключением оказался Антонов в «Земле» Вирты, в котором ожесточенность, мстительность являлись основным настроем образа. Здесь Топорков доводил эти качества до предельной внутренней насыщенности, пронизывал ими все поведение, все поступки этого несущегося в пропасть хвастливого самозванного вождя.

Неожиданно страшно, пугающе до отвращения сыграл он (это было единственный раз в юбилей Достоевского) Смердякова в сцене «Третье и последнее свидание». Еще интереснее было решение образа Биткова в «Последних днях» Булгакова, вполне отвечавшее сложному авторскому замыслу. Может быть, ни в одном другом образе Топорков так осторожно, тонко и умно не пробирался через все противоречия образа, как в облике этого профессионального сыщика. Топорков не находил Биткову никаких оправданий, через Биткова он играл величие Пушкина, всю необычайную силу которого отнюдь не понял, но тревожно и беспокойно-интуитивно почувствовал человек жестокий, предательский, необразованный.

Психологическая насыщенность образов, созданных Топорковым, требовала от него почти парадоксальной и одновременно совершенно реалистической формы. Ослепительная театральность обусловливалась глубиной внутреннего рисунка. Топорков обладал чувством правды и дерзкой изобретательностью, ошеломляя и увлекая зрителей неожиданным и одновременно точным вскрытием человеческих характеров.

1970

# **{****421}** Добронравов[[28]](#endnote-29)

С момента первого появления на сцене Борис Георгиевич Добронравов властно побеждал зрителя личным обаянием и открытым и сильным темпераментом.

Его обаяние, исходившее от чуть глуховатого голоса, от своеобразных, на первый взгляд немного грубоватых, размашистых движений и резких манер, от выразительных, ясных глаз, было очень велико, его актерская индивидуальность примечательна, а мужественность всего его актерского облика подкупала и привлекала. За внешней колючестью Добронравова постепенно проступали пленительные и побеждающие черты — глубина, душевность, человеческая чистота. Чем больше зритель смотрел на Добронравова, тем сильнее возрастало в нем желание продлить встречу с этим незаурядным и оригинальным человеком.

Зритель охотно отдавался во власть его индивидуальности, и из зала к Добронравову протягивались тысячи нитей, свидетельствовавших не только о неизменной любви к нему зрителей и восхищении его мастерством, но и о нравственном потрясении, которое они переживали, покоряясь его актерской силе. Свою власть над аудиторией Добронравов покупал дорогой ценой. Он платил за нее чистым золотом своей души.

Он отдавался игре до предела. Каждый момент своего пребывания на сцене он до конца наполнял кровью сердца. Он был охвачен образом — до каждого нерва, до малейшего своего, хотя бы и мимолетного, переживания. Он верил во вдохновение и величие искусства, и всякое равнодушие на сцене он счел бы не только поверхностным ремеслом, но и тягчайшим преступлением перед собой и перед искусством. Он был органически неспособен лгать на сцене и так же органически, всем существом защищал правду образа. Он безусловно верил происходящему на сцене, и его непосредственная убежденность в достоверности сценического действия перекидывалась в зрительный зал. Он обладал высоким даром непосредственного ощущения {422} и знания жизни во всей ее конкретности — во всех ее противоречиях и остроте. Бурные взрывы его темперамента, коренного, связанного с самым зерном образа, а не легко вскипающего и легко остывающего в отдельные моменты роли, темперамента, исходящего из самого существа роли, — эти взрывы увлекали и побеждали зрителя. Вдохновенное исполнение Добронравова вызывало ответный порыв у его товарищей, партнеров по спектаклю, пробуждало в них искренность, ответственность и правдивость.

Добронравов продолжал лучшие традиции русского театра, в нем неискоренимо жила линия Мочалова и Щепкина, Ермоловой и Москвина. Он сметал своей душевной открытостью и непосредственностью все преграды между собой, партнерами и зрителем. Сила воздействия Добронравова увеличивалась еще от того, что зритель видел в нем своего современника, советского человека, живущего общими с ним желаниями и мыслями. Не напрасно Добронравов говорил о себе: «Моя сознательная актерская жизнь началась под грохот пушек великого Октябрьского восстания. Я рос, духовно развивался и созревал под ощутимым влиянием могучей созидательной работы Советской власти. Камень за камнем создавалось грандиозное здание социализма, шаг за шагом формировалось мое внутреннее “я”. Великие дела, героические люди, пафос социалистической стройки не могли миновать меня как актера, не могли не оставить своего следа, своего влияния на всем ходе моей творческой актерской работы». Так великая искренность и правдивость Добронравова как актера вырастали из всего его миросозерцания, воспитанного Октябрьской революцией, из понимания справедливости и человечности, неразрывно связанного с советской действительностью. И зритель увидел и безоговорочно признал в Добронравове певца своего народа.

Казалось, для его острого взора не существовало тайн в психологии русского человека — в трудном прошлом России и в ее победоносном настоящем. Он негодующе и зло высмеивал моральные уродства, порожденные крепостническим строем, и с мощным размахом сатирических, почти кричащих красок рисовал самовлюбленного и нагло-трусливого приказчика Наркиса в спектакле «Горячее сердце» или буйного пьяного враля и жулика помещика Ноздрева в «Мертвых душах».

Но как бы ни был смел Добронравов в своих сатирических ролях — не к ним лежало его сердце и не ими было занято ело напряженное творческое внимание. В историческом {423} прошлом России его чуткое ухо улавливало другие ноты: он слышал, какая щемящая тоска овладевала простыми русскими людьми и какая бессознательная жажда свободы и лучшей жизни вырастала на широких ее просторах. Эту все возраставшую жажду свободы Добронравов передавал с только ему свойственной силой, наполненной таким же от него неотъемлемым трепетным и взволнованным лиризмом. Он любил свою Родину горячо и страстно и в ее прошлом и в ее настоящем. Обращаясь к таким различным образам, совсем не похожим друг на друга ни по своей социальной принадлежности, ни по почерку создавших их авторов, — как Тихон из «Грозы» Островского, Васька Пепел из «На дне» Горького, Лопахин из «Вишневого сада» Чехова или Редкозубое из «Унтиловска» Леонова, — он всеми силами подчеркивал в них их жизненную неустроенность, их ожидание справедливости, их слабый или громкий протест против давящей среды и тяжелого быта. Его герои жили тревожной, неспокойной жизнью; и когда его Тихон плакал над телом погибшей Катерины или вор Васька Пепел мечтал о новой жизни и верной любви, когда Лопахин качающейся и неуверенно-размашистой походкой шел по залам купленного им помещичьего дома или когда в занесенном снегами Унтиловске неуклюжий и одинокий Редкозубов просил о недоступной ему любви далекую для него женщину, — Добронравов смотрел в самую сердцевину живших в них противоречий.

Как мужественный и трезвый художник, порою доходящий до жестокости в своей откровенности и искренности, он не закрывал глаза на их отрицательные стороны и качества. Чем обнаженнее он показывал их тревожную неустроенность, тем точнее и определеннее, без прикрас и лакировки он закреплял их бытовые, очень конкретные и очень реальные черты. Таким был его Тихон — с недоумевающим выражением испитого лица, с затравленными и забито-робкими движениями, в традиционном жилете; таким был уверенный и складный, ловкий и сильный, презирающий себя и Василису, брошенный на дно жизни Васька Пепел; таким был по-чеховски достоверный Лопахин — европеизированный купец, промышленник, на недолгое время завладевший «вишневым садом», предчувствующий коренную ломку жизни.

Эта откровенность и жестокая трезвость, соединенные с глубочайшим лиризмом и чистотой, и составляли особую природу добронравовской игры. Оттого-то такое огромное {424} место заняли в его творчестве роли, подобные царю Федору и Войницкому, в которых Добронравов с захватывающей трагической силой, с особой остротой разоблачил непреодолимый разрыв между желаниями и возможностями. Его Федор был очень активен в своем стремлении воздействовать на окружающих и примирить враждующие лагери Шуйского и Годунова. Но чем активнее и взволнованнее пытался Федор Добронравова вмешаться в реальную, подлинную жизнь, тем более жестоко действительность мстила ему за ее незнание. Тогда в его Федоре вырастало не смирение и не святая покорность, а вспыхивал гнев и негодование на мир, не подчиняющийся его самым лучшим желаниям и мыслям. Сознавая свое бессилие, он недоумевал и болезненно тосковал от полной для него невозможности понять ход жизни.

Дядю Ваню согласно Чехову — в строгой и суровой манере его драматургии — впервые на сцене МХАТ сыграл Добронравов. Это было большое и серьезное искусство. В центре пьесы для Добронравова лежало не только разрушение фальшивых иллюзий, но и рождение твердого знания жизни. Его одухотворенный, умный и взволнованный Войницкий зло иронизировал над лжеученостью Серебрякова; с грустным и страстным восхищением следил он за Еленой Андреевной, в глубине души сознавая бесплодность своей напрасной и запоздалой любви. Огромным негодованием и справедливой кричащей болью был наполнен его бунт в третьем акте, когда Войницкий окончательно убеждался в эгоизме и пустоте профессора и в своей личной жизненной катастрофе. Оттого так волновало его тоскливое сознание личной неудачливости и так внешне спокойно и упрямо-мужественно было его горькое прощание с Серебряковыми в последнем акте, когда возобновлялось мерное течение суровой жизни — теперь уже навсегда лишенной легких и напрасных иллюзий.

Знание жизни было воспитано в Добронравове советской действительностью и освещено высокими целями коммунизма. Они воодушевляли и поднимали его. Они укрепляли ненависть к врагам и любовь к Родине и советскому человеку. Он едва сдерживал переполнявший его темперамент, становившийся беспощадным, когда он подходил к разоблачению хитрого и сильного врага во всей его сложности. Он умно и тонко показывал крушение и банкротство Ярового, то, как он «летит в бесславие»; с безжалостным и отточенным мастерством он воплотил исчерпывающую характеристику, данную Яровому режиссером {425} спектакля Немировичем-Данченко, как человеку «очень пылкому, убежденному, отдававшему все силы на борьбу за свои, казавшиеся ему революционными, верования и оказавшемуся ненавистником большевизма, непримиримым врагом революции… Этот эсер с его физиологической ненавистью к большевикам безнадежно катится в пропасть». Эту «физиологическую ненависть», «героизм», вырождающийся в истеричность, «злобу, дышащую бессилием», его «погибель» Добронравов передавал без единой черты преувеличения. Его Яровой, с бледным нервным лицом, в черной офицерской рубашке с нашивкой батальона смерти на рукаве, с бессильно повисшей рукой, становился все беспокойнее — в момент катастрофического падения поручик Яровой терял свой внешний благородный вид, животный и острый страх побеждал его, и отвращение охватывало зрителя.

Но уже в роли капитана Мышлаевского («Дни Турбиных») Добронравов рисовал иную, близкую ему судьбу. Мышлаевский, поставленный между двумя лагерями, делал решительный выбор. Честность и прямота Мышлаевского заставляли его порвать раз и навсегда с белым движением; он не мог вынести ни распродажи России, ни лжи предводителей белой армии, ни наглости немецких оккупантов, ни комедии с гетманом. В открытом лице Добронравова — Мышлаевского, в категоричности его движений, в прямолинейной простоте поступков, в его язвительности по отношению к генералитету чувствовался армейский офицер, гораздо более близкий к солдатам, чем к лощеным штабным гвардейцам, которым чужды испытанные Мышлаевским тяжелые военные переходы и сидение месяцами в окопах.

Начиная с командира эскадрильи Кирсанова во «Взлете» — человека твердой принципиальности и открытой человеческой ясности, — образы коммунистов стали для Добронравова глубоко родственными и неотрывными от его дарования.

Он полюбил этих различных по своим индивидуальностям людей внутренней незапятнанности и большого душевного здоровья. Добронравов подчеркивал их цельность в противоположность душевной раздвоенности буржуазных интеллигентов; он ценил их честную прямоту, отрицающую коварное и робкое мещанское лицемерие. Добронравов нашел в них и показал зрителю большие, сильные и целомудренные чувства. Он раскрыл их целеустремленность, мощный и жизнеутверждающий темперамент; их органическое {426} отвращение ко всякой мягкотелости, душевной дряблости, нравственному уродству. Они знали ясную, боями завоеванную дорогу, которой не знали ранее сыгранные Добронравовым люди прошлой России, — дорогу, на которой нет места былой щемящей тоске.

Он воплощал образы коммунистов на разных этапах жизни Советской Родины. Через образ Листрата («Земля») он с неотразимой силой показал, как в огне гражданской войны растет и зреет большевик-организатор, человек ленинской школы, как чутко и верно умеет он говорить с народом и чувствовать его нужды, как он находит пути к сердцу человека, — и ясный, открытый взгляд Листрата, его подтянутая фигура, его бескомпромиссная твердость, его мужественная нежность к матери и суровая ласковость к младшему брату навсегда связались с образом, созданным Добронравовым.

Добронравов увидел, как в годы мирного строительства формируется молодая советская интеллигенция, добившаяся высоких знаний и культуры и утверждающая их в тесной связи с народом. Он играл врача Платона Кречета — и с жадным, нетерпеливым интересом посещал больницы, наблюдал за операциями, знакомился с врачами, чтобы полностью овладеть материалом и не изменить своему постоянному внутреннему обязательству — оставаться на сцене предельно правдивым. И действительно, халат хирурга казался на Добронравове таким же естественным и органичным, как гимнастерка Листрата. Проблема долга стала в его исполнении конкретной, живой и волнующей. Зритель не мог не полюбить его Платона Кречета с его врожденным благородством и честностью. Он с волнением следил за этим молодым человеком с вдохновенным и привлекательным своей мужественной серьезностью лицом, с тонкими длинными пальцами хирурга и скрипача и безоговорочно верил его смелому новаторству в медицине, его скупой нежности в любви, его верности долгу.

Добронравов показал величие и силу подвига русского народа на фронтах Великой Отечественной войны. Играя в «Русских людях» Симонова, он как бы перенес на сцену врожденный патриотизм народа, лишенный какой-либо декламационности и внешнего позерства. Добронравов в роли Сафонова был особенно требователен к себе и целомудрен в своем решительном отказе от актерской рисовки. Он стремился к полной достоверности, а достоверность обозначала для него слияние суровых, полных безошибочной наблюдательности приемов игры с высокой поэтичностью. {427} Он внимательно вглядывался не только во внешний облик фронтовиков, но главным образом в их богатую внутреннюю жизнь. И поэтому его Сафонов, строго и просто выполняющий свой воинский и партийный долг, нежно и страстно любящий, заботящийся о людях и берущий на себя безоговорочную ответственность за их жизнь и смерть, стал выразителем и представителем тех десятков тысяч русских людей, которые умели побеждать и организовывать победу.

В этих неизгладимых из памяти, трепетных, наполненных живой кровью образах Добронравов утверждал мощь и красоту советской действительности. С открытой душой рассказывал он со сцены потрясающую по силе и правде историю людей, завоевавших и защищавших революцию. Огромный национальный русский актер, он отдал свой душевный и чистый талант советскому народу и горячо им любимой Родине.

1949

# **{****428}** Николай Баталов[[29]](#endnote-30)

Всем вспоминающим о юности Баталова сразу приходит в голову курчавый, нескладный и любознательный юноша, появившийся в коротком эпизоде «Зеленого кольца» на открытии Второй студии МХАТ. Это был вообще памятный в нашей театральной жизни день. Я был ровесником тех милых девушек и юношей, которые заполнили в тот радостный и трогательный вечер крошечную и неудобную сцену в небольшом зале бывшего Милютинского переулка. Меня волновали переживаемые ими тревоги, все они казались милыми друзьями, не было ни на минуту неправды в исполнении выпускников школы. Конечно, я не могу вспомнить сейчас деталей игры Баталова, но он и сейчас стоит передо мной — вихрастый и смущенный, настойчивый, полный какого-то неизъяснимого обаяния и человеческой привлекательности.

Тем разительнее были следующие встречи с ним — в ролях, столь противоположных милому Пете-переплетчику, что, казалось, видишь на сцене нового, незнакомого актера. На этот раз он выступил в ролях — трагической и буффонной. Прошло немного лет со дня открытия Второй студии — но в молодом Баталове уже появилась уверенность зрелого актера, законченность образа. Лирическую трепетность сменила трагическая воля и смелая, до крайности яркая буффонада. Бывший Петя-переплетчик играл Шиллера и инсценированную сказку Льва Толстого

В «Разбойниках» он был Францем Моором — превращение достаточно неожиданное для наивного и чистого Пети. Спектакль, как известно, ошеломил всех привычных посетителей Второй студии — до этого наиболее правоверной, спокойной и «формально» тихой из всех трех студий МХАТ. В спектакле было деформировано все — начиная с декораций и кончая человеческими фигурами. И сквозь все нагромождение лестниц, площадок, пересекающихся плоскостей, сквозь неестественные гримы, сквозь искривленные туловища неожиданно прорывались и актерский {429} темперамент, и исключительная выразительность, и большая внутренняя наполненность. Их было трое праведников в этом парадоксальном и неумело подражательном спектакле — Хмелев (Шпигельберг), Прудкин (Карл) и Баталов — каждому из них было суждено потом влиять в той или иной мере на судьбу МХАТ. Прудкин вырывался из изображенного ада вольностью движений, Хмелев — сосредоточенной и трагически загадочной сдержанностью, Баталов — крупностью замысла и сценического решения образа. Была в его Франце огромная целенаправленная воля, вихревая страсть, точность жестов; ощущение крупной и беспокоящей индивидуальности ни на минуту не покидало зрителя. Баталов гранитно противостоял романтически мятежному Прудкину; вместе с тем нельзя было говорить о медленной тяжести исполнения — оно было ритмически беспокойно и тревожно, уродство Франца — оправданно, его страсть — неистощима. Образы Франца, Шпигельберга, Карла разрушали затейливую фантазию постановщика и погружали зрителя в неистовую, по-шиллеровски загадочную «жизнь человеческого духа».

Тем неожиданнее и контрастнее с образом Франца стал образ Тараса-Брюхана из «Сказки об Иване-дураке», тоже постановочно неудавшейся студии. Но откуда у Пети или у Франца появился этот густой юмор, эта деревенская жирная характерность, неповторимый тембр голоса — прямо противоположный тому, чем удивлял Баталов в трагедии Шиллера? Это было подлинно народно — народно по самому существу, а не только по разительно схваченным внешним повадкам. Образ был освещен изнутри философией Толстого, его знанием народа, его лукавством и прозорливостью.

Сочетание столь противоположных образов — и притом в молодом актере, — сочетание, требовавшее несомненно законченного мастерства, удивляло уже само по себе. Вдобавок во всех трех исполнениях Баталова не было ни намека на какую-либо «натугу», казалось, что он играет легко и беззаботно и без всякого насилия над собой преодолевает труднейшие режиссерские и актерские задачи. Стало ясным, что мы — его сверстники — имеем дело не только с выдающимся актером, от которого можно ожидать новых сценических решений, но и с большой человеческой индивидуальностью — щедрой и разнообразной. Действительно, дальнейшее творчество Баталова подтвердило впечатление о «божественной легкости» его дара, которая, {430} однако, доставалась ему в результате больших размышлений и труда, и о богатой внутренней жизни, которая приковывала к нему напряженное и ласковое внимание, ибо он всей своей личностью вселял к себе самое искреннее доверие — искренность и непосредственность сопровождали его всю его недолгую жизнь. Тем не менее он представлял как актер загадку, которую МХАТ предстояло разрешить.

«Божественная легкость», благословение жизни, упоение ею сочетались в нем с беспокойством исканий, трепетом мысли. Таким я его узнал, когда впервые лично столкнулся с ним в Художественном театре весной 1925 года — времени, знаменательном для всей тогдашней молодежи — теперешних «стариков» театра.

Напомню, что в эти годы, когда в МХАТ влилась значительная, и количественно и качественно, группа молодых студийцев (преимущественно из Второй студии и из школы Третьей), в театре было введено некое самоуправление под контролем «стариков». Была организована Репертуарно-художественная коллегия, в которую вошли представители молодежи, а председателем был назначен я. В число членов коллегии входил и Николай Баталов. Здесь-то для меня и обнаружилось принципиальное отношение Баталова к театру — к искусству театра в целом и к ежедневной жизни МХАТ в частности.

Как и вся молодая часть руководства, Баталов глубоко сознавал ответственность каждого и свою личную перед театром. Передо мной открылась натура непосредственная, искренняя, вряд ли способная к ложной дипломатии. Баталов отличался исключительной требовательностью — в этом он был родствен Хмелеву, — но более быстр в решениях и предложениях; он и в делах оставался человеком быстрого ритма и немедленной отзывчивости.

Когда коллегия была реорганизована в «пятерку» (в нее входили помимо Баталова и меня Хмелев, Судаков и Прудкин), ему была поручена одна из сложнейших в театре задач — управление труппой. Заведующий труппой — должность вне театра как бы незаметная, внутри театра приобретает огромное значение. Она требует от ее выполнителя редкого сочетания выдающихся качеств — строгой внутренней неподкупности, человеческой деликатности, организационных способностей, знания человеческих и творческих данных каждого члена труппы. Заведующий труппой стоит ближе всего к коллективу театра, {431} ежедневно с ним встречается. Не помню уже, носил ли Баталов официально это обязывающее звание, но общее ежедневное руководство труппой он должен был осуществлять. Время в театре было трудное, основная задача заключалась в слиянии «стариков» и молодежи. Баталов взялся за дело со свойственной ему горячностью. Вероятно, и он, как и каждый из нас, натворил немало ошибок, но он был предельно наполнен возложенной на него задачей, он жил ею, проявив в этой должности не только много душевности, но порою и ригористической принципиальности, не считаясь с наступающей и усиливающейся болезнью.

К делу «советизации» театра он относился особенно горячо. Он был патриотом искусства МХАТ. Это было время привлечения в МХАТ молодых советских авторов, выдвижения молодых режиссеров. Баталов принимал во всех начинаниях театра непосредственное участие. Порою он спешил, торопил, настаивал — со всем присущим ему обаянием, настойчиво заставляя прислушиваться к своему мнению и считаться с ним не только нас, молодежь, что было вполне естественно, но и «стариков» театра, почитавших его дарование.

Одно время он был очень увлечен идеей, внушенной ему деятелями РАПП, поддержанной его другом Судаковым, — о создании нового, современного МХАТ. В самом театре дело не всегда шло гладко, — а Баталов был нетерпелив и не очень-то любил «закулисную борьбу». Ему хотелось конкретных свершений. И он первоначально соблазнился взглядами теоретиков РАПП, выступавших как бы в защиту творческого метода МХАТ и предлагавших на его почве, изгнав и преодолев его «идеалистические основы», строить новый театр — новый не только внутренне, но и организационно: они представляли себе уход из МХАТ целой группы актеров во главе с Судаковым и Баталовым, что в результате свелось бы не к новому МХАТ, а к рапповскому театру. Но и Баталов и Судаков быстро опомнились — разрывать со «стариками» театра у них не было ни малейшего желания, и проект РАПП быстро оказался погребенным, натворив до этого немало шума. Баталов и Судаков остались, конечно, в театре, а поскольку им хотелось большей самостоятельности, они взялись за другое, очень нужное и благородное начинание — за реорганизацию Театра рабочей молодежи, в котором широко, властно и глубоко проводили идеи МХАТ. В этом театре они нашли подходящую атмосферу и осуществление {432} своей мечты о непрерывной, горячей работе — туда они отдавали весь досуг, остававшийся после МХАТ, ибо столкновения в МХАТ были не столь творческие, сколь организационные. Думаю, что если бы не болезнь, творческой мощи Баталова хватило бы и на МХАТ, и на ТРАМ, и на кино.

Я говорю — хватило бы, потому что Баталов, широко растрачивая свое дарование, не разбрасывал самого себя и не мельчил свой редкостный талант. Он всегда оставался самим собой — в своих взглядах, симпатиях, привязанностях. Может быть, он очень спешил осуществить себя полностью, и действительно, полностью отдавал себя, работая в управлении театром и в ТРАМе. И тут и там он сохранял свою безусловную бескомпромиссность. Он всегда хотел большого, а не малого, порою даже интуитивно — теории он был чужд; не только мир, но и любую свою работу он воспринимал образно. Потому-то он каждый раз предельно исчерпывал себя. Таков он был и в тех, по существу, немногих ролях, которые ему довелось сыграть в МХАТ. Ибо МХАТ всегда оставался для него главным — его домом, его родиной, все искривления которой он болезненно переживал, но все ценности которой он защищал упорно, отважно — он никогда не давал МХАТ в обиду, впрочем, как и все его молодые тогда товарищи по работе. Поэтому, где бы он ни работал, он никогда не порывал с ним кровной связи — более того, считал себя полпредом МХАТ, его пропагандистом и в кино и в ТРАМе.

Его влекло неизведанное в искусстве. Когда была задумана постановка «Женитьбы Фигаро» и коллегией был представлен проект распределения ролей — естественно, наибольшее волнение вызывала роль Фигаро. После долгих обсуждений представленная коллегией кандидатура Баталова была Станиславским утверждена. К чести Баталова надо сказать, что он никак не влиял на то, чтобы получить эту роль, хотя она и казалась ему очень соблазнительной, в особенности потому, что она была неожиданным заходом в незнакомые им области, и потому еще — и, может быть, это соображение было решающим, — что предоставляла ему возможность непосредственно работать со Станиславским, который самолично ставил пьесу. Тем не менее в театре в части труппы существовало недоумение по поводу такого рискованного распределения ролей, и порою в процессе репетиций — а репетиции шли трудно, и Баталову нужно было много нового решать для себя в области сценической техники — в труппу проникал скептицизм, {433} тем более что был актер, которому, казалось, на роду было суждено играть Фигаро (как оно впоследствии и случилось): я говорю о М. И. Прудкине, однако ему предназначалась роль Яго в намеченном к постановке «Отелло».

Баталов очень мучился образом Фигаро; рождение роли происходило нелегко, намеченный рисунок роли нарушал все традиции. И Станиславский требовательно, шаг за шагом, рождал «нового Баталова». Желая, вероятно, испытать Баталова, он однажды сказал мне: «Может быть, Баталову слишком трудно. Предложите ему поменяться с Прудкиным. Тот будет отличным, хотя и привычным Фигаро. А Баталов может отлично сыграть Яго. Судя по отзывам о Франце Мооре». Баталов категорически отклонил предложение Станиславского; оно не только не склонило его к роли Яго, а, напротив, усилило его страстное желание преодолеть трудности, связанные с Фигаро. Когда я передал Станиславскому ответ Баталова, тот вздохнул с облегчением: он любил актеров, не отступающих перед сложностью сценических задач, а Станиславский не скупился на них при постановке «Фигаро». И действительно, Фигаро стал для Баталова не только большой сценической победой, но и серьезнейшей сценической школой — и в смысле внутренней техники и в отношении актерского тренажа.

Фигаро явился решающим шагом в творчестве Баталова не потому, что эта роль была его лучшим созданием, наиболее полно его выражающим. Первые спектакли, как известно и как предупреждал не раз Станиславский, еще не отличались тем насыщенным ритмом, мастерством, которые спектакль приобрел впоследствии. Но именно в этой роли Баталов осознал себя художником, мастером — это было самое важное помимо оригинального и новаторского решения образа в целом.

О его Фигаро много потом писали, но привыкнуть непосредственно после первого восприятия к такому Фигаро было трудно — так начисто он был лишен, к торжеству Станиславского, знакомых, ожидаемых черт и приемов. Он был и проще и острее. Проще, потому что не носился по сцене, не щелкал пальцами, не изгибался в немыслимо придворных поклонах, а был легок без подчеркнутости, почтителен без унизительности — в его глазах постоянно соединялось простодушие с опасной иронией. Станиславский обращал сугубое внимание на поставленную им сцену бритья, когда Фигаро — Баталов как бы угрожающе и {434} фатовски играл с бритвой перед беспомощным графом. Он был духовно очень здоров, Фигаро Баталова.

Свое внутреннее здоровье Баталов делал чрезвычайно ощутимым во многих своих ролях, ибо, какую бы самую отрицательную или самую положительную роль он ни играл, он чувствовал себя крепко на земле. Он как бы врастал в нее, вбирая в себя аромат жизни, неповторимость человеческих черт, человеческой обширной и сложной жизни. Он не терялся в деталях, и как бы порою ни удивительны они были, они казались в исполнении Баталова естественными и психологически оправданными. Он был актером крупной характерности, потому что видел мир крупно и сильно, а не ущемленно и сжато. Потому-то он мог играть отрицательные образы, не теряя своего огромного личного творческого обаяния. Ему была ясна эстетика отрицательного. Он не боялся несоединимого. Его Никита в «Растратчиках» был и загадочен, и расчетлив, и умен, и грубоват, и сохранял какой-то затаенный юмор по отношению к злосчастным растратчикам — бухгалтеру Прохорову и кассиру Ванечке (их чудесно играли Тарханов и Топорков), которых он сам — нарочито или бессознательно, бог знает, — толкал на опасный путь. Столько соблазна было в его нелепой фигуре, в узких насмешливо-тупых глазах, в его легкой неповоротливости — Баталов был человеком-парадоксом, как, впрочем, и полагалось в этой иронической повести Катаева.

Не так легко было Баталову заменить Тарханова в роли Собакевича или — совсем молодому актеру — овладеть ролью Лупа-Клешнина в «Царе Федоре», но и здесь Баталов победил, потому что — я убежден — владел даром крупной характерности, смелого внутреннего решения образа. В «Блокаду» он внес столько нерастраченной, разбросанной, хищной силы — такого могущественного, отталкивающего раздолья, что, конечно, этот разбушевавшийся матрос, этот подонок славного флота стал выражением «кронштадтского бунта». В этой роли, как и в других, торжествовала баталовская интуиция, находившая безошибочные внешние признаки и детали костюма, грима, внешних повадок. Он был, по существу, страшен в «Блокаде».

Так каждый его образ — строго индивидуальный — становился всегда обобщением, типом, за которым вставали десятки таких же людей. И тем не менее, поражаясь силе его видения людей, я все же больше предпочитал роли, в которых его «личное» в чем-то совпадало с создаваемым характером. Я больше всего любил его в ролях «лирической {435} характерности», в которых существовал, так сказать, элемент «самовыражения» — как теперь любят говорить, «лирического субстрата» — как определял Н. Е. Эфрос, «исповедничества» — как формулировал Б. В. Алперс. Но непосредственнее всего это свойство Баталова вылилось в Ваське Окороке. О нем достаточно написано — мне нечего добавить к тому, что высказано в печати об этом образе, приобретшем историческое значение в советском театре. Певучая молодость революции ни в одном сценическом создании ни одного из современных Баталову актеров не была донесена с таким поэтическим обаянием. Роль создавалась быстро, увлеченно-напористо. Баталов с самого начала угадал зерно образа, и он жил им радостно, охваченный горячей верой в революцию. Он брал все советы и Станиславского, и Судакова, и Литовцевой охотно, вернее, подхватывал их на лету, такова была его наполненность и зараженность образом.

Поразительно было его проникновение в Чехова, когда он сыграл Лопахина. Чеховская тоска пронизывала весь образ. Был в его Лопахине и скептический юмор, и купеческая размашистость, и деловой расчет, и, сказал бы я, какое-то недоумение перед жизнью, перед ее непреложными событиями, перед самим собой. И сцена третьего акта, когда шумный, победивший Лопахин врывается в грустное веселье напрасно затеянной вечеринки, была кульминацией образа — радость и горечь владели этим человеком, более чем кто-либо понимавшим горестную неизбежность гибели «вишневого сада» и искренне любившим его неудачных владельцев. Была в его Лопахине какая-то неизбывная душевная неустроенность, прорывавшаяся в его нежности к Раневской, в неумелых попытках сватовства, так контрастировавших его прямой деловой сметке и расчетливости

Лопахин был последней ролью Баталова, в которой я его видел, — может быть, потому «лирическая сила» его таланта и осталась для меня такой побеждающей и близкой.

1968

# **{****436}** Василий Орлов[[30]](#endnote-31)

Московский зритель познакомился с Василием Александровичем Орловым в хорошо всем запомнившемся спектакле «Битва жизни». В этом выпускном спектакле москвичи впервые узнали дарование А. О. Степановой и В. П. Марецкой. Режиссер Н. М. Горчаков и исполнители передали стиль Диккенса достоверно и тонко. Орлов играл роль Майкла Уордена. Была необходимая романтичность во всей его высокой и пластичной фигуре. Подобно Степановой и Марецкой, он стал одной из надежд студии, но ненадолго в ней задержался, хотя и воспринял со всем свойственным ему талантом и вниманием то, чем подарил ее участников основатель студии Е. Б. Вахтангов.

Когда перед МХАТ возникла требовательная необходимость решительного обновления своего состава молодыми актерами, Орлов вместе с учениками школы Третьей студии вошел в Художественный театр. Он учился и развивался под непосредственным наблюдением К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в пору нового цветения Художественного театра, когда, соединившись со «стариками», молодежь бурно и трепетно начинала свою сценическую жизнь. Орлов стал одним из самых верных последователей творческого метода МХАТ: он был как бы предназначен для искусства Художественного театра всеми своими внутренними и внешними данными. Идеалом для него как актера стал Станиславский. Орлов был влюблен в Станиславского — в его манеру говорить, двигаться, в его своеобразную пластику и грацию, свободное и пленительное владение телом и, осознанно или нет, старался во всем ему подражать — отнюдь не обезьянничать, а как-то органически принять Станиславского в себя. Станиславский оказал на него влияние огромное и благотворное. Восхищаясь Станиславским, репетируя с ним, наблюдая его сценическое творчество, он развивал в себе родственное со Станиславским благородство отношения к искусству, строгий художественный вкус.

{437} С первых же шагов на сцене Орлов попал в постановки, которыми руководил Станиславский. Станиславский ставил «Горячее сердце» — в этом праздничном, сатирическом спектакле Орлову досталась лирическая роль Гаврилы, преданно и нежно влюбленного в дочку своих хозяев Парашу Курослепову. В этой роли Орлов поймал ощущение России, ее широких просторов, поэзию Островского, переданную Станиславским. В тихом, застенчивом Гавриле жила большая, неслышная любовь — он как бы светился ею, робея перед захватившим его чувством, прорывавшимся в той заботе и преданности, которой он окружал Парашу, словно охраняя ее от беды и напасти. И рядом, в «Унтиловске» Леонова, Орлов в небольшой, почти «проходной» роли дал острейший образ ссыльного интеллигента Гуги, в котором исчез пафос жизни и который забыл идеалы, которым служил раньше. Так на первых же порах Орлов показал себя мастером и тончайших лирических и острых характерных ролей, но постепенно эта вторая линия все затухала в его творчестве.

Его сценическая жизнь развивалась последовательно и органично. В ней не было резких срывов, она постоянно шла на подъем, ко все большему углублению играемых образов, ко все большему проникновению в их внутренний мир. На всю жизнь он сохранил верность искусству переживания и требовательному отбору сценических средств.

Орлов прозорливо всматривается в людей. Он вдумчив, строг и искренен. Все его тончайшее искусство — искусство «второго плана» — заключено в познании подводных течений, неслышно протекающих в душе человека. Оно имеет в Орлове одного из наиболее сильных и совершенных выразителей. Он не знает «пустых мест» в роли; простое пребывание на сцене его не интересует: он схватывает зерно роли и приковывает внимание зрителя к воплощаемому им человеку — им преимущественно владеет жадный интерес к тем этическим законам, которым подчиняются его герои.

Орлов выработал предельно отточенное сценическое мастерство. Свое внутреннее богатство он передает через приемы скупые и сдержанные. Люди, сыгранные Орловым, принадлежат к разным эпохам и разным социальным слоям. Но в ролях западных авторов Орлов выступал редко. С каждой новой ролью все больше обозначались особенности Орлова как актера глубоко национального, свободно и широко чувствующего себя в репертуаре русской классики и современной драматургии.

{438} Он оказался творческим спутником таких авторов, как Леонов, Афиногенов, Симонов. Мне пришлось с ним работать в качестве сорежиссера над «Золотой каретой» Леонова, в которой он исполнял роль Березкина. Эта роль ввела меня в круг мыслей, составляющих для Орлова суть искусства. Он нашел в ней то чувство ответственности перед родиной, которым пронизана эта умная и поэтичная пьеса. В его строгом облике кадрового военного, в сумрачности его лица жило дыхание войны, опалившее этого человека и неизмеримо повысившее в нем духовную требовательность к людям. Может быть, потому Орлов и играл с таким предельным совершенством эту роль, что в самой пьесе Леонова он ощутил совпадение своих мыслей и стремлений со стремлениями и мыслями автора.

Во всех исполнениях Орлова мы неизбежно встречаемся с темой любви к людям и ответственности за них, с темой человеческого призвания и поисков идеала. В пьесе Алешина «Все остается людям» вновь нашло совершенное воплощение то, что впервые прозвучало у Орлова, когда он, еще совсем молодой актер, дублировал самого Л. М. Леонидова в роли профессора Бородина в «Страхе» Афиногенова: Орлову было важно найти в Бородине черты, которые неуклонно вели этого сурового ученого к признанию правды новой жизни. В Дронове Орлов отбрасывал все те элементы чудачества, которыми можно было легко окрасить роль и которые так удачливо применяются многими актерами при изображении профессоров. Орлов предпочитал играть не столько ученого, профессора, сколько мыслителя, вторгающегося в жизнь, — человека, для которого мысль без ее осуществления не означает ничего, для которого идея и бытие-действие сливаются в неразрывное целое. Здесь и сказывался особый характер темперамента Орлова — сосредоточенного, точно направленного к одной цели, сжатого и собранного, редко взрывающегося, но неумолимого и непреодолимо властного. Так вел его Березкин, стройный, подтянутый и измученный, свой разговор с Марией Сергеевной. Так иронически опровергал его Дронов доводы своего друга священника.

Если Орлов так горячо откликался на советскую драматургию, вместе с авторами создавая новые образы современности, то с такой же современной позиции он подходил к исполнению ролей в пьесах наиболее им любимых русских авторов — Чехова и Горького.

Орлов познал людей внутренней муки, душевной неустроенности, загадки. Их жизнь течет внешне спокойно вплоть {439} до какого-то решающего момента. Они — люди с большим душевным грузом — носят в себе что-то очень важное, неведомое окружающим. В большинстве случаев они невеселые люди, горькие люди, много знающие и еще больше понявшие, шутящие редко, горько и нескладно.

Ясно чувствуя различие поэтического стиля и творческой манеры Чехова и Горького, Орлов тем не менее во многом их сближал. В «На дне» Горького он играл Сатина и Актера — образы, противоположные по своему содержанию. В его Сатине была настоящая живописность, стремление к воле; он шел в этой роли по той линии, которую утвердил Станиславский. Орлов носил лохмотья, как испанский плащ, в нем бился неукротимый бунт против калечащего человека строя и острая, беспокойная мысль. Совсем другие краски Орлов нашел для Актера, который был для него человеком мечты, безрассудно утратившим свое место в жизни. Для исполнителя было важно найти в этом спившемся человеке за его потерянностью тему талантливости. В одной и той же пьесе он играл двух разных людей, освещая обоих силой непобедимого и мудрого горьковского познания жизни, горьковского утверждения бытия.

Одним из наиболее совершенных созданий Орлова был Яков Бардин во «Врагах». Во всем тоскующем облике Якова, в его какой-то неуверенной походке звучала тема человека между двух лагерей. Оторвавшись от мира хозяев, Яков Бардин не имел смелости перейти в лагерь рабочих. Понимая крушение того мира, в котором он рос и жил, предчувствуя победу мира неведомого ему, он тянулся к тем прямым, крепким и для него загадочным людям, которых он видел и встречал на заводе и в круг которых он бессилен войти. Сцена прощания Якова с Татьяной в исполнении Орлова и Тарасовой — образец мастерства Художественного театра: ни Татьяна, ни Яков не произносят окончательных и решительных слов, но какой-то бессильной интонацией, усталым взглядом потухших глаз Орлов заставляет понять, что он не просто покидает этот богатый зал, что Татьяна его больше никогда не увидит; как будто пронизал актер все свое самочувствие ощущением неизбежной и ранней смерти, он не столько уходит неверными, колеблющимися шагами, сколько исчезает.

Вместе с режиссерами Художественного театра, в особенности вместе с Немировичем-Данченко, ставившим «Три сестры», Орлов нашел совершенно новые черты толкования Чехова, продиктованные нашей современностью. В пьесах Чехова Орлов играл Петю Трофимова в «Вишневом саде», {440} Кулыгина в «Трех сестрах», Войницкого в «Дяде Ване» — вновь образы резко противоположные и нуждавшиеся в самой различной характерности. И он находил ее — и для немного растерянного «облезлого барина» Пети в студенческой курточке, и для энергичного, шумливого Кулыгина в учительском мундире, и для тоскующего и переоценивающего свою бесплодную жизнь дяди Вани. Нет и тени сентиментальности в подходе Орлова к этим ролям. У него как художника трезвый и свободный взгляд на эти образы. Он видит их во всех противоречиях — и со всей ширью темы «Здравствуй, новая жизнь!», которую несет с собой Петя Трофимов, и со всей запоздалой наивностью, которая сквозит в его разговоре с Раневской. Он ясно видит те черты Кулыгина, которые тесно связывают его с окружающим обществом, но с необыкновенной тонкостью и душевностью показывает в Кулыгине его доброту, его благородную любовь к Маше, без которой Маша не могла бы жить вместе с этим человеком.

Его Кулыгин прошел всю глубину мучений. За его привычным заявлением: «Я доволен» — скрыто неутихающее внутреннее беспокойство — не только ревность к Вершинину (не ею живет Кулыгин), а гораздо большее беспокойство за судьбу Маши, за то малое счастье, которое дает им привычная жизнь. И этот ухоженный мещанин, службист, «человек в футляре» становится жаляще трогателен, когда в последнем акте напяливает на себя дурацкую маску, стараясь рассмешить и утешить Машу, только что перенесшую тяжесть расставания с Вершининым. Тогда вдруг чувствуешь, что Кулыгину гораздо ближе тревоги трех сестер, чем заботы распоряжающейся среди еще не срубленной березовой аллеи, вступающей в беспрекословные хозяйские права Наташи.

И, наконец, высокая человечность окрашивает позднюю любовь Войницкого, когда он неотступно следит за каждым движением Елены Андреевны или держит уже не нужный, предназначавшийся ей букет в бессильно опущенных руках. Сознание своей безрадостной жизни, несостоявшегося таланта приводит его к напрасному бунту против профессора Серебрякова, и во всей глубине перед «дядей Ваней» раскрывается бездна и горечь жизни.

В Орлове справедливо видеть одного из наиболее последовательных продолжателей актерских традиций МХАТ.

1970

# **{****441}** Грибков[[31]](#endnote-32)

В том, что Грибков талантлив, не было сомнения с первого его появления в труппе МХАТ. Не было сомнения и в том, что его талант — преимущественно комедийный, более того — возможно, что и комический.

Мы не всегда проводим точную грань между этими двумя понятиями, хотя она чрезвычайно существенна. Качалов был блестящим комедийным актером, но отнюдь не обладал даром комического актера, хотя в мечтах порой и видел себя таковым. Грибков по своим внешним данным, казалось, принадлежал именно к актерам второго типа. Небольшого роста, с чрезвычайно подвижным лицом и с лукавыми глазами, с несомненным и безошибочным чувством юмора, он с большой удачей был использован в МХАТ преимущественно в этом — комическом — плане. Любой эпизод, который поручался молодому актеру, бывал обеспечен превосходным, типичным исполнением. Грибков являлся и в виде пастуха в поражающей красками, темпом и легкостью постановке Станиславского «Женитьба Фигаро», и, уж конечно, вряд ли можно было забыть его в роли подслеповатого, настойчиво и наивно пытливого мужичонки в «Бронепоезде 14-69». Была в этой второй роли такая естественность и органичность, что и в коротких и редких репликах задрипанного и хилого по внешнему виду мужичонки из далекой сибирской тайги раскрывалась нехитрая, взыскующая правды душа.

Постепенно в Грибкове обнаружилось нечто свое, только ему свойственное, глубоко личное. В юморе Грибкова все сильнее и сильнее пробивалась человеческая струя — и очень трогательная. Чем дальше развивался его талант, чем увереннее овладевал он актерской техникой и становился мастером — тем более преобладала в нем именно эта черта. Грибков обладал актерской зоркостью, все смелее проникал сквозь неприхотливую, скромную, порой даже как будто несуразную внешность в истинные человеческие чувства. Все более сложное и парадоксальное сочетание {442} смелой характерности и пафоса отмечало создания Грибкова, вызывая особое ощущение остроты, трогательности и юмора.

В «Квадратуре круга» В. Катаева, принесшей молодой труппе МХАТ неслыханный успех, Грибков впервые выступил в ведущей роли. Всякий видевший этот шуточный спектакль помнит, какой светлой радостью и юмором был он наполнен. Казалось, он был перегружен неожиданными положениями — но так и полагалось водевилю. Молодой Катаев, неистощимый в изобретательности, любящий внезапные повороты действия, был виртуозен и в обрисовке характеров. Театр почувствовал в этом водевиле подлинную правду и донес ее со всей возможной полнотой. В радостном, сияющем ансамбле актеров (первый состав — Грибков, Яншин, Бендина, Титова, Ливанов, затем — Раевский, Дорохин, Добронравов, Лабзина), пронизанном озорным и одновременно лирическим наслаждением актерской игрой, Грибков занимал отнюдь не последнее место. Злоключения бедных студентов, их жилищные и любовные беды были смешны, но и — не менее — трогательны. Актеры, наслаждаясь самим процессом игры, одновременно верили в несомненную правду своих переживаний и «предлагаемых», крайне затрудненных обстоятельств. Грибков включался в сценическую кадриль со всей увлеченностью. Абрамчик (так звали его героя) был совсем неприспособленным к жизни: он был растерянно неустроен, любая житейская мелочь — вплоть до приготовления котлет — становилась неразрешимой для неимущего, погруженного в учение юного очкарика. И он охотно поддавался властному плену женского руководства — лицо Грибкова отражало счастье, выпавшее на его долю, и внезапно приобретенное спокойствие.

Затем последовали — священник в «Воскресении» и Трубач в «Егоре Булычове».

В раннюю пору в Грибкове преобладало «благословение жизни». Оно вылилось не только в роли Абрамчика — так Грибков сыграл провинциального врача Бублика в «Платоне Кречете» и британского джентльмена, злосчастного путешественника, мистера Пиквика. Но это «благословение жизни» у Грибкова не имело ничего общего с сентиментальностью и умилением. При лиричности образа сценический рисунок был ясен и четок, лишен смазанного и случайного. И кроме личного, грибковского мироощущения, не было ничего общего между двумя сыгранными им стариками. Мастер внешней и внутренней характерности, {443} он хорошо поймал и беспокойно-торопливый ритм постоянно спешащего Бублика и спокойную, любопытствующую размеренность мистера Пиквика. Бублик был облачен в парусиновый пиджачок и мятые брюки. Седенькая бородка вроде эспаньолки, седые, почти белые волосы, открывающие высокий лоб, старомодное пенсне, дрожащее на носу, — таков был облик Бублика. А за этим обликом и за чудачеством Бублика нерушимо вырастала его неколебимая принципиальность, убежденность в победе справедливости, яростная готовность защищать истину. Он был умен, очень умен, этот маленький ростом, чудаковатый провинциальный врач, и не раз блестели за стеклами пенсне его хитроватые глаза, становилась убийственной неожиданная, ошарашивающе-ядовитая насмешливость.

Трудно было предположить, что столь русский актер, как Грибков, найдет необходимые краски для респектабельного мистера Пиквика. Однако произошло прелестное и редкое совпадение актера и образа. Даже такой мощный мастер сцены, как Кондрат Яковлев, не отнес бы Пиквика к своим лучшим ролям — юмор Яковлева был более нутряным, да и не подходил актер к роли и своими внешними данными. Грибков оказался как будто предназначенным для Пиквика. Он точно и крепко ухватил и серьезность, и доверчивость, и степенность в этой небольшой круглой фигурке с обтянутыми лосиной толстенькими ножками. И чем дальше развертывались приключения Пиквика и его друзей, чем в более парадоксальные положения Пиквик попадал, тем серьезнее, вдумчивее оценивал он создавшееся положение и тем большая любовь к этому человеку вырастала у зрителей. Не было во всем спектакле злой сатиричности, не было ее и в Грибкове, который удивительно сливался с хорошо найденной атмосферой диккенсовского романа, с замечательными панно Петра Вильямса — со всем духом «старой Англии».

Потом в мхатовской деятельности Грибкова наступил перерыв, продолжавшийся несколько лет. Эти годы он занимался художественным чтением. Вернулся он в театр каким-то новым — мудрым, зрелым мастером. Он стал сильнее не только технически. Его художественное мироощущение стало глубже, внутренняя наполненность серьезнее. Это сказалось уже в исполнении роли третьего мужика в «Плодах просвещения». Редко кому из прежних исполнителей — несмотря на лучшие намерения — удавалось избежать столь соблазнительного и столь опасного для этой роли комизма. Грибков давал фигуру трагикомическую. {444} По внешности он во многом совпадал с когда-то им сыгранной ролью мужика в «Бронепоезде». Та роль явилась как бы первоначальным эскизом к толстовской пьесе — ранее только намеченное, здесь, в «Плодах просвещения», получило законченное и классическое выражение. Третий мужик был деловит, непоколебимо деловит, сознавая всю тяжесть и ответственность задачи, возложенной на него деревенским миром. Он был поглощен ею — в небольшом, худом тельце бился неудержимый темперамент и страстная вера в свою правоту. Недоуменно, осуждающе глядел он на барский быт, столь нелепый для него. Но Грибков отнюдь не лишал образ юмора. Наоборот, ни в одной из предшествующих ролей он не был так остер, как в этой. «Тоска по земле» была зерном его образа, и за всеми вызывающими смех зрителей наблюдательными замечаниями мужика жила здоровая народная мудрость. В том, как степенно он пил чай с блюдечка, недоверчиво и любопытно оглядывал паясничающего Вово, как быстро и точно прятал от опасных посягновений свое нехитрое добро, как иронически поглядывал на бар, было много комедийного, но оно нужно было Грибкову только для того, чтобы подчеркнуть основную, резко обличительную тенденцию образа. Я полагаю, что в роли третьего мужика Грибков по силе поднялся до Толстого.

В своей последней роли он поднялся до Достоевского, сыграв Смердякова в инсценировке «Братьев Карамазовых». Это было подлинное слияние с Достоевским. В период репетиций спектакля Грибков как чтец готовил «Преступление и наказание», он был полностью в атмосфере Достоевского.

В Смердякове уже не было в помине ласковости ранних ролей Грибкова. В этой роли у него появилась прежде незнакомая жестокость. Уже первое появление Смердякова, когда он стоял, опершись о притолоку с лакейски независимым видом, настораживало зрителя. Он ухватил не только смердяковский облик, а самую суть смердяковщины — живое доказательство возможности обобщенного сценического образа. Этот Смердяков был до конца реален, конкретен, и в то же время мы понимали, что перед нами огромное отрицательного значения философское и социальное явление. От него нельзя было отвести глаз. Свой софизм о предательстве он произносил с худо скрываемым торжественным высокомерием. Он явно презирал не только Григория, но и Федора Павловича. Ритм его был медлителен и степенен, жест закончен и кокетлив. Он {445} так следил за Иваном, так нарочито медлительно протягивал упавшую салфетку, что зрителю становились ясными незримые узы, их соединяющие, и то мучительное состояние, которое всякий раз испытывал Иван, сталкиваясь с ищущим и доверительно испытующим взглядом этого небольшого франтоватого человека с недоброй усмешкой на устах. Он всматривался в черты поверженного Дмитрием Федора Павловича, как будто проверяя себя, и мерцающее пламя свечи освещало его бледное лицо с внимательными и равнодушно-зоркими глазами. Трудно представить, чтобы в два коротких явления было можно вложить такой значительный смысл.

Но вся сущность Смердякова становилась окончательно ясной в полусумраке третьего и последнего нашего с ним свидания. Изможденное, желтоватое лицо, какой-то сизый халат, из-под которого виднелись подштанники, отросшие волосы — и полное презрение ко всему человечеству. Рассказ об убийстве Грибков вел почти не интонируя — он играл человека уже «за гранью жизни», «по ту сторону добра и зла», он хранил в себе зерно «последнего знания» — знания смерти. Черная, страшная пустота была в этом человеке, крушение мысли, падение с расчетливо и самонадеянно выстроенного пьедестала, отказ от всякой мечты. Но в то же время — даже в своем опустошении — он чувствовал себя выше Ивана, и было невыразимо страшно, когда он обнажал ногу и размеренно и важно вынимал деньги из грубого белого чулка. Когда Иван вне себя бросался к нему и хватал его за плечи, — в беспомощно болтающихся руках, в пассивности всего тела, в мертвой желтизне лица вдруг виделся будущий висельник, страшная фигура самоубийцы. И прощанием с жизнью звучал как будто вырванный из глубины его существа пронзительный и призывный крик, которым он останавливал уходящего, столь же измученного Ивана. Но он глушил в себе это последнее, жадное прощание с жизнью. Он лежал отвернувшись, безнадежно уткнувшись в спинку дивана, — еще существовал, но уже не жил.

Смердяков — это была последняя роль Грибкова. «Преступление и наказание» ему как чтецу так и не удалось закончить.

1964

# **{****446}** Михоэлс[[32]](#endnote-33)

Больше тридцати пяти лет прошло с того дня, когда московский зритель впервые увидел молодого и неизвестного актера Михоэлса в небольшом зале студии Еврейского театра в Чернышевском переулке. Это была одна из памятных в театре встреч. В коротких пьесах, составлявших первые студийные вечера, Михоэлс сразу привлекал внимание необычайной индивидуальностью и особой манерой игры, явно непохожей на привычные спектакли еврейских бродячих трупп, посещавших наездами Москву перед революцией. Несомненно, зритель имел дело с актером своеобразным, острым, со своим миросозерцанием и глубоким взглядом на жизнь. Но как бы ни были велики ожидания, связанные с первыми выступлениями Михоэлса, вряд ли кто-либо предвидел в будущем столь мощный расцвет его индивидуальности, вышедшей далеко за пределы узкого актерского мастерства. Михоэлс постепенно и уверенно вырос в одного из самых сильных общественно-театральных деятелей нашей Родины.

Его вдохновенный талант креп год от года. Михоэлс был не только блестящим актером, он стал одним из лучших в советском театре, признанным мастером, смелым и ярким истолкователем Лира и Тевье-молочника. В своих выступлениях он выражал чувства и мысли, объединяющие советских актеров, и каждое его выступление на трибуне или в печати принималось слушателями признательно, а порою и восторженно не только благодаря волнующей силе его ораторского таланта, но преимущественно благодаря совпадению его мыслей с мыслями слушателей: Михоэлс как будто угадывал мысли, смутно живущие в сознании аудитории, и формулировал их с точностью, поражающей и не всегда доступной каждому слушателю в отдельности.

Он всем сердцем отдавался общественной и творческой работе, им владело непререкаемое сознание общественного долга. Михоэлс появлялся на сцене или на трибуне, на {447} заседаниях и совещаниях неизменно собранным и подготовленным, и его образная, целеустремленная речь, полная неожиданных сравнений, была речью мыслителя и художника; в ней переплетались горячность пронзительного ума и сила предельно искренних переживаний: его мысль рождалась из глубины сердца. Он владел драгоценным даром оратора — мыслить вслух, и слушатель, увлеченный и покоренный его речью, сопереживал с ним живой и стремительный процесс мысли.

Он хотел понять и определить место спектакля, литературного явления, картины или симфонии в общем поступательном ходе страны и умело, тонко и умно отсеивал драгоценную правду искусства от ненужного шлака. Его невозможно было увлечь дешевым эффектом. Судья строгий и мудрый, он относился доброжелательно ко всему подлинному в искусстве и враждовал с аляповатой красивостью или крикливой фразеологией. Судьба советского искусства стала личной судьбой Михоэлса, его кровным делом. Михоэлс никогда не снимал с себя как художника и деятеля ответственности за его развитие, за его достоинства и недостатки. Михоэлс радовался его успехам и страдал за его ошибки. Таким знали Михоэлса и в Комитете по Государственным премиям, где он с достоинством нес обязанности председателя театральной секции, и в Художественном совете при Комитете по делам искусств, и в редакционной коллегии журнала «Театр», и в президиуме ВТО, и всего больше в его режиссерском и актерском искусстве.

Нельзя было не любить и не уважать Михоэлса — подлинного и неподкупного друга искусства: весь строгий облик Михоэлса проникало чувство внутреннего достоинства, и оно же привлекало к нему каждого человека, хотя бы впервые с ним встретившегося.

И когда сейчас вновь возвращаешься памятью к раннему Михоэлсу, то легко видишь, какой, по существу, прямой, достойный путь он прошел в искусстве и как красив и благороден был каждый шаг его на этом пути. Уже первые три его наиболее запомнившихся образа («Мазлтов», «Бог мести», «Уриэль Акоста») показали, какие разносторонние возможности заключены в этом небольшого роста актере с неправильными и выразительными чертами лица, с высоким, открытым и мудрым лбом.

В одноактной инсценировке рассказа Шолом-Алейхема «Мазлтов» Михоэлс поднял тему «маленького человека» — одну из основных тем еврейской литературы. Он долго не {448} покидал ее, заново ее переосмысливая и стараясь глубже и яснее понять судьбу «маленького человека», осужденного до революции на страдания, нищету и скитания. Михоэлс рассказывал о ней с точки зрения нашего современника. Свою актерскую защиту «маленького человека» он пронизывал теплотой и сердечностью. Как ни странно приложить такое определение к строгому мастерству и суровой требовательности Михоэлса, он придавал кругу этих образов неожиданно элегическую окраску. Само собой разумеется, он не жалел о прошлой жизни, но с грустной признательностью вспоминал о большом человеческом достоинстве, которое сохраняли «маленькие люди» среди жестокой и беспощадной действительности. Не сливаясь всецело с образом, оставаясь несколько в стороне от него, Михоэлс окрашивал своих героев мудрым и теплым юмором, неотделимым от его индивидуальности.

А между тем по самой манере своей игры он на первый взгляд казался преимущественно актером-мастером, в полной мере владеющим всеми необходимыми актеру техническими качествами: выразительным жестом, точностью движений, ясной, отчетливой дикцией. Он облекал свои роли в кованую форму, в которой нельзя было заметить ни трещин, ни изъянов. Неряшливость на сцене была абсолютно чужда, более того — враждебна Михоэлсу. Враг всякого натурализма на сцене, он лепил свои образы скульптурно точно и законченно. Каждый жест, каждое движение он доводил до пластического завершения. Именно совершенное владение телом сразу же поражало зрителя в Михоэлсе. На первых порах актерской деятельности он даже гипертрофировал движение, не страшась резких акцентов и не боясь подчеркнутых «финальных» точек. С годами его жест, не теряя ничего в своей законченности, выиграл в широте и в своего рода шаляпинской плавности.

Господин своего тела, Михоэлс пронизывал все роли тончайшим ощущением ритма. Его сценическая речь была так же музыкальна, как музыкальны движения. Ее нельзя было назвать декламацией — Михоэлс не терпел банальности на сцене, он относился к слову как к поэтическому образу. Оттого речь Михоэлса была «весома», «зрима», а музыкальность интонаций убеждала зрителей, даже не знавших языка, на котором он играл. Как-то Вл. И. Немирович-Данченко назвал монологи и диалоги Чехова «стихотворениями в прозе». Стихотворением в прозе являлась для Михоэлса любая фраза, звучавшая с театральных {449} подмостков. Подчиняя его строгим законам ритма, Михоэлс доносил каждый звук и каждый его оттенок с артистическим мастерством, которому позавидовали бы многие признанные певцы.

Но стоило только зрителю немного отойти от этого первоначального впечатления — технической виртуозности и ослепляющего внешнего мастерства, — как Михоэлс незаметно, но властно втягивал зрителя во внутренний мир своих героев. Он не был актером очень откровенным и отнюдь не выходил к зрителю с душой нараспашку. Постепенно и тонко сближал он зрителя со своими горестно или радостно выношенными образами. Победоносный блеск его сценического исполнения скрывал за собою груз серьезных размышлений и больших переживаний. Подобно тому как всей личности Михоэлса было свойственно чувство внутреннего достоинства, так и в образах его «маленьких людей» это чувство отражалось в какой-то своеобразной важности, которая отличала их в любые моменты сценической жизни. Рассказывая о них, Михоэлс приоткрывал завесу собственной души, и тогда сквозь сумрак создаваемого образа, за четкой, кованой и совершенной формой раскрывалась ясная, мудрая и чистая душа, полная неизбывной любви к людям и ненависти ко всему их уродующему. Он освещал их судьбы с тех же высоких позиций, с которых он судил явления нашего искусства. Так вылились в его исполнении и скромный реб Алтер из «Мазлтов», и фантастический, ритмичный Гоцмах из «Колдуньи», и трагический шут в «Ночи на старом рынке», и, наконец, светлый Вениамин — одно из лучших по гармоничности, прозрачности и возвышенности созданий Михоэлса.

Михоэлс с какой-то пронзительной душевностью следил за судьбами изображаемых им людей. Была в его исполнении неизбывная горечь, когда он останавливал свое внимание на явном несоответствии духовной ценности человека и его реального места в практической жизни. Он в этот первоначальный период своей актерской деятельности не удивлялся и не сожалел: на поверхностный взгляд казалось, что он только констатировал существующий и неизбежный факт прошлого, но сколько негодования, обвинения и правды на самом деле заключалось в его толковании образов! Рисуя «маленького человека», Михоэлс негодовал против власти денег, заставляющих людей искажать свой подлинный облик, — не напрасно «Ночь на старом рынке» в его исполнении становилась {450} обвинительным актом против собственничества, олицетворенного в воскрешенных призраках старого, ужасающего местечкового быта. Михоэлс ценил в «маленьких людях» черты, которые помогали им заново родиться в светлом обществе равенства, и клеймил все, что унижало человека и делало его рабом.

Но, конечно, искусство Михоэлса было шире, глубже и значительнее темы «маленького человека». Михоэлс мечтал сыграть какой-либо образ русской классической или советской литературы. Его влекли большие философские проблемы, которые выражались в сильных литературных произведениях, произведениях мирового масштаба. Его влекло к трагедии. Одной из его ранних ролей была роль Уриэля Акосты. И чем зрелее и чище становился его талант, тем настойчивее становился этот внутренний зов Уже свою едва ли не первую значительную роль — Шапшовича в «Боге мести», отнюдь не совершенной пьесе Шолома Аша, — Михоэлс подымал до высот трагических. Он коснулся в этой роли внутренних противоречий — той внутренней борьбы, которой не было во многих его других ролях. Борьба добра со злом внутри человека стала темой образа. Михоэлс решал свою задачу страстно, почти неистово, и, хотя многие из его стремлений разбивались о схематизм драматургического материала, отдельные сцены, как, например, финал пьесы, он сыграл с силой, необычайной для молодого актера. Так приближался он к большой проблеме смысла жизни, справедливости и несправедливости — к теме очищения и рождения человека.

Огромный актер, лишенный какой-либо сентиментальности, он подходил к жизни глубоко и, когда нужно, жестоко. Избрав одной из своих первых ролей Уриэля Акосту, он выделил в этом образе только одну интересовавшую его черту — безудержный бунт мысли, бросающей вызов косности и лицемерию. Аскетически строгое исполнение Михоэлса казалось неожиданным; в нем говорил юношеский романтизм поры военного коммунизма. Свой замысел Михоэлс довел до конца с последовательной решимостью; он отвел на второй план силу любви Акосты и Юдифи; он полемизировал с образом Акосты-любовника; он отсекал черты, мешающие безоговорочному утверждению непререкаемой правоты и абсолютной принципиальности Акосты. Ему как будто бы хотелось создать театр чистой мысли.

Даже внешний облик Акосты резко противоречил сложившемуся в театральной традиции представлению о герое {451} трагедии Гуцкова. Безусый, безбородый, с копной рыжих волос, с беспощадно острым профилем, он поражал стремительностью своего поведения; он полемизировал остро, темпераментно; было в его Акосте нечто агрессивное, хищное, была внутренняя готовность напасть на противника, разбить, раздавить его. Михоэлс где-то основательно спорил и с Гуцковым. Акосте Михоэлса было почти невозможно не только пойти, но даже согласиться на акт отречения. Зритель с самого начала не доверял этому шагу Акосты и с нетерпением ожидал того взрыва негодования, возмущения, обвинения, которым завершалась сцена в синагоге. И потому такими мелкими казались рядом с этой почти фанатической преданностью бунтующей, новаторской мысли и любовь Юдифи и осторожность Де Сантоса. Из памяти изгладилась сцена с Юдифью, как будто бы тема любви и совсем отсутствовала в трагедии Гуцкова. Как была знакома нам, молодежи двадцатых годов, эта суровая ригористичность, это знамение первых лет революции!

Опыт с Акостой остался единичным. Вскоре Михоэлс понял, что вне сложности человеческих характеров не может быть трагедии. Пришла пора Лира и Тевье — образов, которые памятны каждому из зрителей Михоэлса, и я не знаю, какому из них можно отдать предпочтение.

Михоэлс порвал с привычными представлениями о Лире. Это был полный переворот в актерском решении шекспировских образов — до такой степени было смело и неожиданно исполнение Михоэлса, начиная с внешнего облика и кончая толкованием жизненного пути Лира. Михоэлс навсегда расстался с благообразно царственным и эффектным старцем. Его интересовала не благопристойно важная королевская оболочка, его интересовала судьба человека, познающего сущность мира через ряд драматических переживаний, ценой отказа от самообожествления. Михоэлс шел путем обострения образа. Он делал выводы из любого положения, в которое поставлен Лир. Михоэлс в начале трагедии не брал ни одного слова защиты в его пользу. Напротив, он рисовал его чертами, явно несимпатичными. Его Лир жил в атмосфере самоуверенности — силу королевской власти он смешивал с силой своей личности. Он был капризным, упрямым и своенравным, этот человек небольшого роста, с надменным лицом, быстрыми движениями, неожиданными сменами настроения, внезапными переходами от гнева к милости, от радости к огорчению.

{452} Власть избаловала его, сознание исключительности своей личности стало законом его жизни, а интересы государства — второстепенными и случайными. Михоэлс с тончайшим психологическим мастерством показывал зрителю трудный путь, которым совершалось перерождение Лира.

Первоначально даже казалось, что никакие события не могут произвести переворота в душевном мире этого самоуверенного упрямца. Неожиданные огорчения, которые он получал одно за другим от каждой из дочерей, только ожесточали его, и далеко не сразу приходило сознание своей не только внешней, но и внутренней катастрофы. Первые удары Лир Михоэлса принимал с каким-то злым вызовом — еще упрямее становились складки на лбу, еще властнее становились резкие движения. Но вот что-то дрогнуло в душе Лира, что-то породило внутреннее беспокойство, в мозг его вползал страх перед внезапно открывшимся ему миром бесправия. И тогда-то прорывался разрушительный, безысходный гнев, овладевавший всем его существом в сцене бури.

Михоэлс протягивал нить роли с тонким искусством. Через потрясения, измены, предательства раскрывалась его Лиру настоящая правда о человеке и его значении в жизни, и потому кульминацией роли была для Михоэлса не сцена сумасшествия среди бури и свиста ветра, где так противоречиво и страшно боролись в его Лире первые признаки прозрения с почти животным страхом перед миром, а заключительная сцена, в которой Михоэлс был пронизывающе трогателен, когда ласковые и беспомощные руки умирающего и просветленного Лира тянулись к бездыханному телу любимой дочери. Казалось, зритель присутствовал при рассказе о целой жизни — он видел не только старость и смерть Лира, он видел его юность и зрелость. Образ Лира Михоэлса звал к размышлениям о жизни.

К таким же размышлениям звала и последняя значительная роль Михоэлса, роль Тевье-молочника, которой Михоэлс как бы подвел итог всем предыдущим ролям еврейской классики. В Тевье Михоэлс вложил всю силу своего оптимизма и веры в народ. Он играл Тевье с суровой нежностью и глубочайшей человеческой прозорливостью Тонкое и четкое мастерство Михоэлса достигло в Тевье прозрачной законченности. Тевье вырастал в образ одновременно и предельно реальный и типически яркий, Тевье не был борцом, но всем своим существом, всем отношением к жизни Тевье — Михоэлс восставал против социальной несправедливости, твердо уверенный в неизбежной победе {453} больших человеческих чувств и социальной правды над миром гнета, насилия и зла.

Такова была вера Михоэлса. Этой вере он отдал всю свою жизнь. Театр был для него наиболее глубоким выражением его взглядов. Михоэлс каждую свою режиссерскую работу пронизывал большой охватывающей его идеей. Искусство режиссуры было для Михоэлса сконденсированным образом жизни. Его режиссерский мазок был крупен, силен и категоричен. Он отметал все натуралистические подробности, потому что любил театр поэтических образов и философской мысли. Преданный такому театру в своем актерском искусстве, он оставался ему верным и в своей кованой и точной режиссуре.

Правда, режиссура Михоэлса — это особая тема, заслуживающая подробной разработки. Но примечательно, что как режиссер Михоэлс очень полно выразился в спектакле «Фрейлехс» — спектакле, памятном своей праздничностью и светлым оптимизмом. Он был почти бессюжетен, этот спектакль, но весь он был выражением единой, охватившей Михоэлса идеи, и идеи не только постановочной. В этом вихре песен и плясок, в этом сложнейшем переплетении переливающихся друг в друга и одновременно точных и строгих мизансцен, в этом бурном потоке ярких красок и темпераментных ритмов изливалась неистребимая вера Михоэлса в жизнь.

Михоэлс был неотрывен от жизни. Он видел современность ярче, четче и прозорливее, чем многие из его собратьев по искусству. Вернувшись во время войны из Америки, где он провел выдающуюся общественную работу, и рассказывая о своих встречах и впечатлениях, он с горечью указывал на растущие в определенных кругах Америки реакционные и шовинистические тенденции. Он вдумывался в современность страстно и глубоко: он любил Страну Советов, любил свою социалистическую Родину.

Первые его шаги в искусстве совпадают с первыми годами Октябрьской революции. Он чутко, всем своим мудрым сердцем ощущал и понимал ее величие и всего себя отдавал торжеству идей коммунизма. Он останется в памяти всех его знавших, слышавших или видевших его исполнение на сцене и его режиссерские работы художником огромной внутренней мощи и той счастливой цельности, которая позволяла ему оставаться тем же мудрым, вдохновенным и человечным Михоэлсом, где бы он ни был — в жизни, на трибуне, на сцене.

1948

# **{****454}** О Зускине[[33]](#endnote-34)

Я встретил впервые Зускина в студии Еврейского театра. Занятия проходили в небольшом продолговатом зале, том самом, где студия показывала и свои первые спектакли. Как было часто принято в то время, студия занимала обычную — хотя и довольно обширную — квартиру, однако для нужд полуучебного, полутеатрального заведения все же недостаточную. Стены зрительного зала были сплошь расписаны Шагалом — на стенах в самых разнообразных сочетаниях плясали, хохотали, пели обитатели заброшенных местечек, волею мощного художника перенесенные в Москву. Я читал историю театра — меня слушала труппа и студийцы театра, в их числе был Зускин, может быть, самый молчаливый, застенчивый и смущающийся из всех участников школы-студии. Казалось удивительным, как Зускин может выдерживать те изнуряющие требования к мастерству движения, которые предъявлял к своей труппе ее руководитель и основатель Алексей Грановский. Из всех гастролировавших в Москве коллективов более всего приближалась к постановочному стилю Грановского негритянская труппа «Порги и Бесс» — она живо напоминала спектакли Грановского бешеным ритмом, фейерверком кульбитов, вращений, падений, полным подчинением тела законам музыки, ритмическим использованием слова, которые ошеломили зрителя в первом же спектакле Еврейского Камерного — в «Колдунье», наполовину поставленной, наполовину продирижированной Грановским. Виртуозное мастерство явилось результатом строжайшего целеустремленного студийного воспитания, которому Зускин подчинялся полностью — незаметно и неслышно, но с поразительной и неожиданно эффектной результативностью. Таких результатов естественно было ожидать от уверенного и какого-то врожденного мастерства Михоэлса: порою казалось, что именно особый, отточенный, законченный до предела артистизм Михоэлса диктует самый стиль всем остальным участникам, даже Грановскому, который мог {455} только мечтать о таком совершенном аппарате, которым обладал и безошибочно владел первый актер труппы Михоэлс. У второго актера, Зускина, отсутствовала свойственная Михоэлсу властность художника, мастера и философа, неколебимо защищавшего свои точки зрения — и в теории и на практике. Михоэлс чувствовал себя равно свободно и на трибуне, и на сцене, и затерявшись и растворившись в толпе. Зускин жался, уходил в себя. И тем не менее они, каждый сохраняя свою индивидуальность, были неразрывны, и непременное упоминание при имени Зускина имени Михоэлса и наоборот отнюдь не обозначало ограничения — и тем более умаления — каждого из них, а являлось органическим и творчески неизбежным, обязательным. Дело заключалось не только в резко бросающемся в глаза контрасте двух замечательных актеров, а в достигаемом при их появлении в одном спектакле ощущении полноты жизни — ее разнообразия, ее внутренней конфликтности. Именно это обстоятельство и представлялось мне чрезвычайно важным и захватывало меня, когда они, так напряженно ожидаемые, выходили — вместе или порознь — на сцену. Каждый из них своими качествами подчеркивал достоинства другого. Ни один из них не только не проигрывал в соседстве с другим, но — напротив — каждый только выигрывал. Это может показаться парадоксальным, но на самом деле это было именно так: Михоэлс оттенял своеобразную манеру Зускина, Зускин ярко контрастировал Михоэлсу, и вместе с тем оба были теснейшим образом, внутренне и неразрывно связаны. Я говорил о полноте жизни, достигаемой их совместным пребыванием на сцене, но не меньшее наслаждение доставлял их артистизм, их мастерство, их актерское взаимопонимание, их удивительная и непередаваемая, по-старому сказали бы, сыгранность. Но в их дуэте таилось нечто большее. Они находили наслаждение во взаимной игре, когда они на сцене учитывали каждое движение другого; им не нужно было заранее уславливаться — в том точном и выверенном искусстве, представителями которого они являлись, они получили право на импровизацию, которым они широко пользовались. Потому-то они достигали и предельной музыкальности и предельной грации. Их актерское взаимопонимание доставляло им глубочайшее наслаждение, передававшееся и зрителям, перекидываясь через рампу и почти гипнотизируя зал. Между ними постоянно шел внутренний диалог, некий внутренний спор, в котором побеждал и властвовал один из них, затем внезапно наступал внутренний мир, чтобы вновь {456} вспыхнуть горячим спором, достигающим крещендо — то потухающим, то грозным, то вновь замирающим. И этот спор был зримым спором. Он выражался в категоричности жестов, в малейшем движении: оба актера мастерски владели звуковым жестом — их можно было великолепно понять, не зная языка.

Думаю, однако, что взаимоотношения обоих актеров были еще сложнее. Их внутренний диалог мог порою достигать полного согласия, но в этом постоянно из пьесы в пьесу длившемся споре противники занимали различные позиции. Я написал противники — вернее, союзники, спутники, неразрывно между собой связанные — судьбой, жизнью, эпохой, социальной принадлежностью, но различно глядящие на мир. Зускин был наивнее и мягче Михоэлса, порою неколебимого в решениях. Сосредоточенному и требовательному Михоэлсу противостоял человек неуверенный, зыбкий, мягкий, внешне вполне уступчивый, но таивший свою житейскую мудрость — мудрость наивного, застенчивого сердца, открытого миру, но легко сжимающегося и боящегося откровенности; сердца, способного и идущего на подвиг, но робкого и удивленного. Зускин был не менее смел на сцене, чем Михоэлс, но Михоэлс властвовал, способный охватить мир в целом. Там, где Михоэлс размышлял, Зускин интуитивно догадывался. И сама манера игры Зускина была легче, тоньше. Его герои не брались решать проблемы мира — герои Михоэлса или бросали вызов, дерзали вступить в соперничество с богом, или — в ином обличье — мудро судили о жизни, поднимая житейское, обыденное до степени философской. Герои Зускина жили, зная свою маленькую (маленькую ли?) правду. И зритель часто колебался, на чьей же стороне находится истина. Потому-то такое значение приобретал их памятный дуэт в «Лире» — короля, отдавшего трон, и шута, носящего трон в своем робко, но бесконечно любящем сердце. Ни в одной другой постановке роль Шута не приобретала такого значения, как в радловской постановке в Еврейском театре. Но такой исход мог явиться лишь результатом того, что труппа обладала такими актерами, как Михоэлс и Зускин.

Такое сценическое соотношение отнюдь не умаляло первостепенного смысла пребывания Зускина на сцене, хотя порою он и мучился напрасными подозрениями о некоей неполноте своей сценической миссии. Подозрения были легко опрокинуты. В том же «Лире» в иных сценах Шут занимал первенствующее место. Но самое главное — ни в {457} процессе восприятия спектакля, ни в момент его анализа и не возникало мысли о приоритете одного или другого. Вдобавок, существовали спектакли, в которых участвовал один Зускин, — спектакли, разившие, волновавшие, потрясавшие не менее спектаклей, в которых участвовали оба актера. Нет, дело сводилось отнюдь не к одному хотя бы и виртуозному, хотя бы и проникновенному аккомпанементу. Уж если проводить параллели, то я вспоминаю, как на одном из концертов Шаляпина ему аккомпанировал Рахманинов. С такого рода соотношением я еще готов согласиться. Но дело здесь обстояло сложнее, ибо Зускин обладал своим мировосприятием, отличным от Михоэлса, своими симпатиями, своей любовью и своим гневом. Этот мягкий и предельно душевно пронзительный актер овладевал всеми законами актерского мастерства, чтобы скорее о них забыть, чтобы они не причинили ему излишних забот, чтобы они были ему незаметно послушны. Ибо главным смыслом его жизни была страстная, серьезная защита «маленького человека» — человека, несправедливо избитого, претерпевшего издевки, нищету, голод, гонения и сохранившего предельную чистоту души.

Так строились все его роли — и он докапывался до сердцевины образа, до самых потаенных истоков. Искусство Зускина не кричало и не вопило. Среди шума спектаклей Грановского он был самый тихий исполнитель. Я даже не знаю, выдержал ли бы Зускин требования Грановского, если бы руководитель остался в театре. Предполагаю, что они оказались бы для него слишком ограничительными.

Когда исчезал со сцены Шут, которого Зускин играл душевно, тонко и с каким-то внутренним изяществом, то казалось, что Лир теряет не только спутника и друга, но нечто бесконечно важное, дорогое для самого существа Лира — его внутренне недоставало, и отсутствующий на сцене Шут продолжал жить в сознании зрителя (упреком, невысказанной укоризной, прерванной заботой). В своей автобиографии Зускин так формулировал для себя Шута: «К этапным ролям можно причислить и роль Шута в “Короле Лире”, где я играл трагедию бессилия. Большой сердцевед, мудрый, хорошо знающий людей, Шут не может ничем помочь королю. И потому исчезает». Такими же ключевыми ролями стали для него и Вениамин и полный печального юмора актер Гоцмах в «Блуждающих звездах».

Зускин редко гневался на сцене. Он порою недоумевал, поражался, огорчался до слез, до отчаяния — но неизбежно {458} любил людей. Вместе с тем ему было чуждо мелочное восприятие жизни, так как сам-то он как художник проникал в сердцевину жизни; он отвергал малейшую сценическую грубость. За все время его выступлений я ни разу не заметил какого-либо сценического нажима, даже намека на сценический нажим. Если бы Зускин захотел пуститься на столь рискованное предприятие, он бы беспомощно отступил и застеснялся столь безрассудного шага.

Порою он давал полный простор своему редкому темпераменту, как бы всецело освобождая свою роль и творчески завоевывая зрителя, дирижируя раскрывающейся на сцене жизнью. Так было во «Фрейлехс», празднично-театральном спектакле, поставленном Михоэлсом непосредственно после войны, — спектакле, в котором шумно, музыкально и раскованно торжествовала радость победы.

Подобно тому как он всюду искал глубокое зерно человека, он неизбежно искал в каждом образе свойственную образу характерность, но эта с редкой зоркостью избранная характерность никогда не бросалась в глаза. Она входила в образ естественно, органически и никогда не являлась характерностью актерской — как часто бывает у иных исполнителей, — щегольской, кокетливой, оставаясь неповторимой и существенной. В этом отношении Зускин принадлежал к актерам, у которых не очень запоминались отдельные моменты исполнения. Врезалось впечатление от целого, ясно ощутимое, но трудно пересказываемое. Его исполнение как бы пело, один кусок переливался в другой с великой естественностью, и хотя каждый из них отличался полной законченностью и отделанностью, Зускин не ставил после него жирной точки; даже давая себе право на сценический отдых, он как бы выводил себя из сознания зрителя — зрительскому восприятию он вел полный учет и при всей своей мягкости и чудесной интуиции был трезвым и строгим художником. Зускин в любой роли запоминался в целом.

В Музыкальном театре я ставил первую свою самостоятельную постановку — «Семью», оперу Ходжа-Эйнатова, основанную на известном кинофильме «Искатели счастья». Мне сорежиссировал Д. В. Камерницкий. Но оба мы чувствовали: без соблюдения национального колорита — действие оперы развертывалось в Биробиджане — мы полного художественного эффекта не добьемся. Здесь-то и принес нам чрезвычайную пользу Зускин. Мы обратились к нему с просьбой о помощи, и он охотно пошел нам навстречу, {459} расточительно делясь с нами своим замечательным опытом актерского мастерства и великолепным знанием быта. Сперва ему многое казалось неожиданным и даже лишним в наших методах работы с актером, в особенности для оперного спектакля: его смущал тот этюдный метод, который был употребителен в Музыкальном театре, руководимом Вл. И. Немировичем-Данченко. Он с огромным любопытством наблюдал, входя в суть оперы, как Бунчиков на основе музыкального рисунка выстраивал сценический образ. Зускин был любопытен, любознателен, и мы проводили долгие часы в беседах о наших педагогических и творческих приемах. Но, войдя в наш театр, он отнюдь не покушался на его принципы, напротив, не только не входил в чужой монастырь со своим уставом, но многое откладывал в свою творческую копилку. Лучшего товарища в совместной работе трудно было себе представить. Он мыслил страстно, взволнованно, жажда знаний обуревала его и он отдавался работе с актерами полностью. Он редко вмешивался в мизансценировку, но его подсказки актерам, падая на подготовленную почву, воспринимались ими легко и благодарно. Он встретился, в частности, с такими актерами, как Големба и Канделаки, исполнявшими важнейшие роли. Можно сказать, что их дуэт, кстати, отлично написанный Ходжа-Эйнатовым, по существу, был поставлен Зускиным. Он находил для обоих исполнителей, на лету воспринимавших его легкие и неназойливые показы, такие мягкие и убедительные краски и то необычайное сочетание юмора и лирики, которое было особенно к месту в этом дуэте, ставшем чуть ли не центральным местом оперы. Я, помню, боялся, что его показы будут несколько «железобетонны» и повелительны — не согласно его натуре, но согласно методу Грановского, — но случилось совершенно наоборот: мягкая артистичность Зускина и человеческая мягкость полностью повергли железные принципы Грановского. Во всех его показах сохранялось пленительное «зускинское» застенчивое зерно. Актеры полюбили его безоговорочно и нежно. Он и здесь распространял вокруг себя то тепло, которое сделало его в восприятии зрителя близким, любимым, творчески и жизненно необходимым.

1969

# **{****460}** Викторина Кригер[[34]](#endnote-35)

Кригер — явление в нашем балете особое, она — крупная, острая индивидуальность и свое выдающееся место в балете заняла по праву и не только потому, что владела действительно подлинным техническим совершенством.

Дерзкая по приемам, бесконечно влюбленная в искусство художница, она всецело отдавалась любой поставленной задаче, какой бы области ни касалась: создания хореографического образа или танцевального этюда, руководства созданным ею балетным театром, замыслов советского балета или журналистики, она предельно, до нерасчетливости вкладывает в дело всю себя. Казалось, бушующая в ней энергия перехлестывает через край. В ней живет максимализм: и в требованиях к самой себе, и к искусству, и в широте творческих мечтаний, в самом восприятии жизни. Она хочет исчерпывающе, до предела, выразить себя в выбранном танце, в эстрадном номере, не говоря, само собой разумеется, о создании цельного сценического образа. Поэтому и вызывало особый интерес каждое ее появление в новой области — прежде всего в области чисто хореографической: уже в начале своей деятельности, в середине десятых годов, она быстро получила, после многих блистательно исполненных номеров, целый балет — чего безуспешно добивались в те годы многие балерины.

Ее ни в коем случае нельзя считать танцовщицей лирической, но отсутствие лирики отнюдь не означало ее артистического недостатка. Ее нельзя представить на сцене жалеющей себя, покорной, молящей. Она скорее нетерпелива, порывиста, мстительна, победительна, порою эгоистична. Но всю ее наполняет беспредельная, беззаветная радость жизни. Порою ее танец приобретал даже характер торжественный — он звучал как танец завоевательницы, победительницы жизни.

Кригер дебютировала в партии Царь-девицы в «Коньке-Горбунке». Царь-девица, по существу, не очень-то отвечала {461} творческому облику Кригер и, во всяком случае, характеризовала одну ее сторону. Она была в Царь-девице особенно хороша на первом своем выступлении в этой партии именно потому, что сместились некоторые привычные представления — в конце концов, Кригер была не столько Царь-девицей, сколько шаловливой Царь-девочкой, не победительной русской красавицей, а именно озорной, удивленной и радостно открытой к жизни девочкой, впервые упоенно познающей мир.

Ее дальнейшие выступления вскоре перекрыли ее успешный дебют. И Коппелия и в особенности Китри стали ее поразительными победами. Щедрый талант Кригер, очень часто пронизанный драматизмом, бил через край и в Зареме и в «Красном маке». Во всех выступлениях сквозила ее особая индивидуальность, ее личность.

Как-то Е. В. Гельцер рассказывала о различии эффектного приема фуэте в «Коппелии» и в «Лебедином озере». Она говорила о том, что в «вальсе ревности» фуэте должно быть острым, колючим, «ревнивым», в то время как в «Лебедином» — грозно-завлекающим, беспощадно непреодолимым.

Так и для Кригер хореографический прием отнюдь не однозначен. Но, владея всем богатством техники, она порою разрушала строгие канонические формы, так сказать, «вольничала», вызывая нападки и недовольство защитников классического танца. Она порою противоречила стройности хореографического рисунка, всецело отдаваясь танцу. Тогда ее обвиняли, что она превращает «танец» в «пляску». Так ли это было фактически — не берусь судить, но элемент «оргиазма» занимал в ее творчестве заметное место: в этом отношении она разделяла достоинства и недостатки «Московской школы», лишенной академической чистоты петербуржцев. То, что казалось в Петербурге недопустимым нарушением предписанных и незыблемых правил, в Москве происходило часто — и не у одной Кригер, но и у самой Гельцер, не говоря уже о неистовой Федоровой 2‑й. Но у Кригер «оргиазм» входил в искусство как наиболее существенный элемент. Наличие этого «оргиазма», элемент «пляски» определяли и выбор ею эстрадных номеров, которые всегда неизбежно оказывались в ее исполнении маленькой ролью, как «Вакханалия» или любимая ею «Кабардинка» — образ мальчишки в черкеске, полный резвой радости жизни. Ее героини были способны не столько к размышлению, сколько к непосредственному действию. Они, так сказать, спешили жить. Ее Сванильде {462} было необходимо немедленно проникнуть в дом Коппелиуса с его странными обитателями. Ее Китри немедленно и безрассудно покидала родной дом и убегала с Базилем. Зарема, томимая ревностью и подозрением, решительно проникала в покои Марии, готовая к убийству своей соперницы. Ей не оставалось времени рассуждать. Отдаваясь во власть побеждающей ее эмоции, Кригер отдавалась и танцевальной стихии — ей порою казалось, что «всего мало» для выражения владеющих образом страстей. Оттого воздействие Кригер на широкую аудиторию было неоспоримо.

Мне пришлось впервые встретиться с Викториной Кригер в работе, в возглавляемом ею театре Московского Художественного балета при постановке «Соперниц» — бывшей «Тщетной предосторожности». Это было время первого решительного переосмысления и общего наступления на трафаретные приемы традиционного балетного искусства. Меня тогда поразила полная решимость Викторины Кригер идти на любую сценическую дерзость. Мы часто работали ночами, расходились рано утром, и молодое озорство, которое пронизывало этот комедийный, почти водевильный спектакль, находило полную поддержку в Кригер. Многие видели тогда сгоряча в веселом и находчивом спектакле «Соперницы» начало нового балета, так как он решительно рвал даже с сюжетом «Тщетной предосторожности» и имел исключительный успех. Но это было, конечно, не столько рождение нового балета, сколько озорная попытка заново воспользоваться классическими техническими приемами: для обостренной характеристики образов и «оправдания» их, так сказать, изнутри все «баре» ходили на пальцах, всю челядь и простолюдинов на пальцы не ставили: па‑де‑де обратилось в бешеную погоню двух пар, фуэте служило Лизе для того, чтобы отбиваться от ухажеров, и т. д.

Образ Лизы из «Тщетной предосторожности» распадался в «Соперницах» на две партии: Лизу-барышню и Лизу-служанку, которую изображала Кригер. Первое появление Лизы-служанки обозначалось падением с дерева, и Кригер восторженно приняла это столь необычное для балерины появление, как не менее восторженно приняла и необычное применение фуэте.

Я вспоминаю об этом давнем спектакле, ибо он характеризовал отношение Кригер ко всем новым опытам, выразившееся и в ее участии в «Бахчисарайском фонтане» и в создании балета «Карманьола» и т. д. и т. д.

{463} Я редко встречал такую беззаветную радость в поисках обогащения сценической техники. Меня поражало и отношение Викторины Кригер к более молодым товарищам. Она с такой охотой заботилась о выдающейся балерине Марии Сорокиной, о которой сейчас, к сожалению, мало помнят, но которая заняла в молодом советском балете почетное место.

Кригер и сейчас продолжает, хотя бы в области журналистики, свой неистовый, смелый и требовательный творческий путь.

1965

# **{****464}** Вера Друцкая[[35]](#endnote-36)

Года два‑три назад выпускной спектакль ленинградской балетной школы поразил зрителей неограниченным блеском актерской техники. Выпускница Дудинская соперничала мастерством с лучшими балетными танцовщицами. Руководительница школы Ваганова могла торжествовать победу. Она демонстрировала такую законченность и четкость классического метода, которым оставалось лишь аплодировать. Вечер имел успех исключительный. При выходе из театра я встретил нескольких молодых балетных актеров. Они не разделяли бушевавших восторгов. Напротив, их отзывы отличались некоторым скепсисом. Он относился не к неоспоримым блестящим педагогическим качествам Вагановой. Они недоуменно задумались над конечной целью этого технического прогресса и внутренними задачами блистательного преодоления технических трудностей.

Их недоумение было далеко небезосновательным. Надо сознаться, что в балете развитие техники не шло в одном уровне с развитием актерского мастерства. Балет отстал не только от драматического, но и от не отличающегося колоссальными завоеваниями оперного театра. Противоречия, на вскрытие которых была направлена прозвучавшая еще десятки лет назад критика, остались в силе. Но зритель предпочитает их не замечать, заранее и как неизбежность принимая штампованность улыбки, скучное однообразие некрасноречивых рук и молчащее тело танцора, отданное во власть преувеличенной мощи и виртуозности ног. Темперамент танцора, фейерверк изысканно-акробатических па в конечном итоге приводят восприятие зрителя в атмосферу чистого танца. Искусство, по самому существу своему предназначенное для совершенного и предельно выразительного мастерства лица, рук, тела, оказалось на деле ущербным, половинчатым, искривленным. Лишенное глубокого внутреннего содержания, оно деградировало в область чистой техники, гиперболизирующей одни умения за счет уничтожения или снижения других. Драматическое {465} же действие в балете — по существу, лишь орнаментальная сюжетная рамка для танца, никого серьезно не интересующая и служащая лишь приличным предлогом для отдыха танцоров и их подготовки к новому танцевальному подъему. Но не честнее ли тогда, забросив нелепицу «Баядерок», послушаться фокинских примеров «Шопенианы» или «Карнавала»?

Поскольку никакой грим мнимо изысканного формализма, скучных, еще не изжитых дунканизмов или акробатической эксцентрики не способен закрыть этих основных противоречий, искусство балетного актера в целом осталось нетронутым. Обогатившись рядом новых приемов, оно осталось неизменным в своей сердцевине. Тем интереснее все опыты уничтожения штампа и возрождения балета как своеобразного актерского искусства. В этом направлении работает кое-кто из ленинградских балетмейстеров, ищут Студия драматического балета, Художественный балет Викторины Кригер. Не будет, вероятно, преувеличением думать, что и молодежь Большого театра неспокойна: трудно работать сейчас художнику, не задумываясь над конечной целью своего творчества и его местом в общей жизни страны. Вероятно, одной из основных задач постановки «Пламени Парижа» явится осмысление балетного действия. Особенно ярко все эти мысли возникли вновь и подчеркнули необходимость разрешения проблемы балетного актера на вечере Веры Друцкой, трижды повторенном за последнее время.

Впервые Друцкая появилась на вечерах Голейзовского и Лукина. Уже в этих, тогда новаторских, но теперь таких далеких опытах она выделялась тонким мастерством и подлинной артистичностью. Ее соединяла с балетмейстерами вражда к рутинной фальши и жажда обновления, очищения танца.

Ни формальная, почти болезненная изощренность Лукина, ни танцевальное беспредметничество Голейзовского не могли долго держать в плену Друцкую. Ее интересовала не только внешняя, но и внутренняя реформа танца. Она пересмотрела свои первые блистательные шаги. Новое, углубленное понимание танца пришло на смену формальным экспериментам. Ее не удовлетворяют больше неожиданность резких поз и эксцентрика приемов, узкие для ее беспокойного, пытливого творчества.

Она расширяет танец до пределов большого, радующего, бичующего искусства. Она разрушает былую эстетическую игрушку и сближает танец с жизнью, наполняя его {466} глубоким и трепетным содержанием. Ей кажутся мелкими пресловутые пляски или хвастливая демонстрация условной грации.

Ее интересует создание образов. Друцкая смотрит на танец, как актриса смотрит на роль. Друцкая — актриса, говорящая движением.

Движение, а вместе с ним вся изощренная техника — только средство, а не цель, способ передачи образа-роли, а не милые узоры и красивые жесты. Образ должен быть обобщающим, социальным, типовым, а не случайным, и актриса устанавливает свое отношение большого художника, современника, участника перестраивающейся страны.

О Друцкой можно сказать: она танцует роли. Она мастерски делает танец, находя внутреннему росту образа острое, отточенное выражение. Она не отвергает необходимости большой и глубокой техники. Она лишь отводит принадлежащее ей место. Она великолепно знает высокую цену внешнего мастерства, но она понимает, что техника не самоцель, а средство ввести зрителя в круг создаваемого образа, что техника подчинена образу, а не наоборот.

Вырабатывая новое отношение к танцу, Друцкая расширяет внутренние и технические его возможности. Она пересматривает содержание танца. Она присматривается к уличной танцовщице, к китайскому кули, к набожной прихожанке-проститутке, она глубоко вникает в жизнь и обновляет сюжеты танцев. Современница великой эпохи, она доводит до плакатного, негодующего обобщения гримасничающие образы Запада; свободная в своих поисках, она ищет различных путей для выражения той или иной темы; оттого она разнообразна в своих танцах, изобретательна в приемах и требовательна к богатству технических способов, новых для каждой новой задачи. Свои танцы Друцкая ведет по двум линиям — или типового, социально-психологического образа, где она, пользуясь системой простых жизненных движений, дает ряд фигур «социальной несправедливости», или плакатного, связанного с балаганом памфлета, направленного на разоблачение того или иного социального явления — «церковь», «капиталист». Она смело вводит в балетное искусство — на смену условных типов — простоту жизненных явлений и заменяет старую балетную условность новыми, насыщенными внутренним социальным содержанием символами наших дней. Она берет в образе только типичное, пренебрегая деталями и строго, почти графически вычерчивая психологический контур роли. Но привлекательнее всего в ее искусстве та большая внутренная {467} правдивость, которая не Допускает в ее танцы ни нарочитости, ни фальшивой надуманности.

Друцкая делает первые смелые шаги в своей области. Речь идет, конечно, не об открытии новых жанров, речь идет о том, чтобы перевести танец в большое, понятное, социально значительное искусство. Друцкая решительно идет по выбранному пути. Она ищет сосредоточенно, с большой требовательностью к себе и с большой верой в свое искусство. Это соединяет ее с лучшими выразителями балетного театра. Ее танцем не только наслаждаешься — его понимаешь. В нашем богатом театре Друцкая — одно из первых явлений актрисы танца.

1933

# **{****468}** О Ермолаеве[[36]](#endnote-37)

Алексей Ермолаев завоевал зрителя сразу и навсегда. Первые же его сценические шаги сопровождались ошеломляющим, почти триумфальным успехом. Высказывания профессиональной критики были полны верными, но отнюдь не исчерпывающими дар танцовщика характеристиками — «изумительная танцевальная техника», «поразительная элевация», «огромный стихийный темперамент»… Но необыкновенное впечатление от Ермолаева далеко этим не ограничивалось, было еще что-то, может быть, более важное в его поисках, что и определяло его скульптурно-четкий целостный художественный образ.

Дебют Ермолаева на сцене Большого театра в Голубой птице («Спящая красавица») и в Базиле («Дон Кихот») удивил не только изумительной техникой, в которой он не имел соперников в московском балете, но и необычайной, своеобразной категоричностью в разрешении сценического образа.

Крупнейший представитель советского балета, блистательный актер-танцовщик, он совсем молодым поставил перед собой цель, которая стала впоследствии единственной и главной целью его жизни: отвергая старое и отжившее, основываясь на традициях, создавать новое и заглядывать в будущее. Он был дерзким художником-завоевателем. Далеко не каждый танцовщик так близко, непосредственно и органично, как Ермолаев, затрагивал существеннейшие проблемы сценического хореографического образа.

Время появления Алексея Ермолаева на сцене конца двадцатых — начала тридцатых годов было необычайно сложным и интересным. Революционные завоевания, уже осуществленные в драме, не могли не коснуться и балета. Смело создавался новый стиль — стиль советского искусства. На хореографической сцене то была эпоха становления советского балета, эпоха рождения первых музыкально-драматургических опытов на революционную тематику и — соответственно — новых балетмейстерских сценических решений, {469} современного исполнительского стили. Советский балет набирал силу. В столкновениях и поисках рождались неожиданные, поражавшие находки, с лихвой покрывающие срывы и неудачи. Именно эти поиски и принесли в будущем всемирную славу советскому балету.

Главной, решающей силой нового течения оказалась близкая тогдашнему поколению мхатовцев творческая молодежь. Выходя их стен балетных училищ, она с юной зоркостью, с жадностью поисков непроторенных путей, обладая превосходной технической школой классического танца, неистово вторгалась в незыблемые законы академического балета, разрушая его привычные нормы. Она объявляла борьбу голой музыкальной дансантности, сюжетной скудости спектаклей, придворной помпезности балетмейстерских решений, фальши жанрового языка. Среди балетной молодежи, пересматривавшей вопросы традиций, искавшей новых средств сценической выразительности, билась острая, отточенная, трепетная мысль. И не находилось ни одного элемента балетного искусства, который бы не только обсуждался и дискутировался, но и проверялся в репетиционных залах и на сцене и в конечном счете получал принципиально новое решение. То было время «брожения умов» в советском балете.

Во главе тогдашнего молодого новаторства среди мужской танцевальной молодежи стоял Алексей Ермолаев, выделявшийся редким талантом, неповторимостью творческого почерка и, наконец, особой склонностью к драматургическому осмыслению образа. Он, казалось, самой судьбой был предназначен к тому, чтобы разрушить грань между пресловутой «игрой» и «танцем», между устаревшими условными пантомимическими жестами и вольной стихией танца. Он понял, что надо «танцевать, играя» и «играть, танцуя» — разумеется, в широком смысле слова, — что здесь не должно возникать разрыва, что танец, движение, смысловой подтекст составляют органическое целое, что самый танец, есть «игра». Познание этой теперь незыблемой истины и было результатом творчества наших балетмейстеров и таких актеров, как Ермолаев.

Героика подвигов советского народа диктовала искусству свои требования: исторически закономерно, что созданию спектаклей «Любовь Яровая» в Малом театре и «Бронепоезд 14-69» во МХАТ, поискам Мейерхольда и Таирова — в балете соответствовал бунтарский, виртуозный до дерзости полет Ермолаева — Бога Ветра в «Талисмане» Дриго и ряд других побед наших танцоров.

{470} Конечно, Ермолаев появился не на нерасчищенной почве — он имел сильных, талантливых предшественников. Ермолаев напоминал мне знаменитого московского танцовщика М. Мордкина. Хорошо помню этого актера в различных ролях, начиная с мимико-комической роли Хана в «Коньке-Горбунке» до выразительного по неистовой силе Мато в «Саламбо», до грубоватого норвежского моряка в «Любовь быстра». В образах Мордкина причудливо сочетались огромный темперамент с наследием условных жестов и подражанием драматическому актеру.

Ермолаев не только превосходил Мордкина элевацией. Главное в другом: если творческая индивидуальность Мордкина носила печать хаотичности, своеобразного эклектизма, то Ермолаев, обладая темпераментом и драматизмом Мордкина, свое неистовое бунтарство заковывал в строгую форму, которой Мордкин порою пренебрегал. Ермолаев понимал сущность развития образа, роль сценического жеста, который рождался у него как бы изнутри.

В замкнутое амплуа балетного героя Ермолаев внес острую сценическую характерность. Это было ново, необычно, казалось открытием. Впрочем, оно и было таковым. Речь шла и о новых образах советского балета, и о классических, десятилетиями заигранных партиях, подобных Зигфриду в «Лебедином озере» или Базилю в «Дон Кихоте», но, конечно, репертуар, рожденный революцией, был Ермолаеву ближе и дороже. Ему во многом помогало то, что он находился в самой сердцевине творческих поисков балетмейстера, композитора, драматурга. В свою очередь, и они ориентировались на Ермолаева, потому что он самим своим артистическим существом отвечал задачам советского балета.

Вероятно, Ермолаев не изучал системы Станиславского специально, как ее изучают теперь в большинстве театральных школ мира. Вероятно, сначала он чисто интуитивно воспринял положение о том, что голос и тело должны чутко и непосредственно, мгновенно и точно передавать тончайшие, подчас неуловимые внутренние чувствования. «Голос и тело…», казалось, в целом это очевидное в драме положение никак не относится к танцовщику — актеру балетного театра, ибо он безгласен. Но постоянное общение с актерами МХАТ, пристальное наблюдение за их игрой заставило Ермолаева серьезно задуматься о том, как найти эквивалент слову при создании хореографического образа. Наступила сложная и трудная пора «переучивания» молодого, но уже признанного мастера хореографии на примере {471} крупнейших мастеров Художественного театра. Трудно сказать, кого из них можно считать «мысленными» педагогами балетного актера. Самого ли Станиславского, у которого, говоря его же словами, жест как бы продолжал слово. Качалова ли, царственно-державный жест которого как бы обобщал, венчал фразу-реплику. Москвина ли, с его то гротескно-острыми, то благостными, то вкрадчиво-елейными жестами-словами. Хмелева ли, с его отточенностью и наполненностью внешней формы, закономерностью каждого жеста. Кто знает? Едва ли и сам Ермолаев сейчас на это ответит. Не проще и правильнее ли сказать, что влияла система в целом, учившая, что главное — выработать «подлинное, продуктивное и целесообразное человеческое действие».

С балетмейстерами, осуществлявшими советский балет, Ермолаев от партии к партии, из года в год искал — и находил — новые средства выражения в жесте, в танцевальных движениях, в мимике, раскрывавшие «жизнь человеческого духа», передававшие не только суть хореографического образа, но и порою определявшие драматургию балетного спектакля. Так один за другим появлялись спектакли Ермолаева.

Творческая взаимосвязанность всех жанров советского сценического искусства в те годы выразилась, пожалуй, наиболее ярко. Приход и участие режиссуры драматических театров в постановку балета, вполне оправданные вначале и ставшие ненужными в дальнейшем, утверждали культуру спектакля в целом. Постепенное превращение постановщика танцев в режиссера — создателя спектакля, борьба с балетным штампом, рутиной и кавалерством, борьба за образ реального человека на балетной сцене, со всем богатством и многообразием его духовного мира, гражданственностью его устремлений, естественно ставили вопрос о взаимосвязи искусства балетного и драматического актеров, вплоть до применения системы Станиславского в дальнейшем развитии советского балета.

Актеры Художественного театра с напряженным вниманием следили за новыми веяниями в балете. Между ними и актерами Большого театра установилась большая творческая и личная дружба. Ермолаев был одним из инициаторов подобной «спайки» и необычайно чутко охватывал все, что могло пойти ему на пользу в его собственном видении образа.

Эксперименты «под МХАТ» тогда совершались зачастую неразборчиво. Казалось очень соблазнительным проводить {472} легко напрашивающуюся параллель между профессиональной техникой танцовщика и методом физических действий. К сожалению, метод физических действий понимался слишком узко и не в том широком смысле, в котором может быть соотнесен с искусством балета: бытовым жестом наивно пытались заменить условный жест прежнего балета и т. д. А современность ждала от танцовщика жеста скупого, точного, наполненного, осмысленного, раскрывающего внутреннее содержание образа, будь то Базиль в «Дон Кихоте», Ромео или Евгений в «Медном всаднике».

Поверхностно понимаемая и механически переносимая «система» явно показала свою несостоятельность в балете. Речь шла о совершенно новой области, о превращении танцовщика в создателя сценического образа — о зерне системы, о ее философской сущности.

Вл. И. Немирович-Данченко замечательно определил требование к драматическому актеру — «играть не роль, а создавать сценические характеры». Так, Ермолаев танцевал не партию, а создавал сложный эмоциональный характер. Высшими его художественными созданиями оказались Тибальд в «Ромео и Джульетте», трагический Евгений в «Медном всаднике», умный, смелый, едкий, насмешливый Рипафратта в «Мирандолине» и незабываемый в своем романтизме Альберт в «Жизели».

Полет артиста, его прыжки были самого высокого класса, еще невиданные на сцене Большого театра. Но дело заключалось отнюдь не только в техническом совершенстве Ермолаева, а в том, что каждый его полет был наивысшей точкой выражения внутренней сущности образа. Казалось, он танцевал именно так потому, что другие средства выражения не могли передать внутренний сжигающий его огонь. И именно поэтому ему было нужно совершенное, предельное профессиональное владение хореографическими приемами.

Создавая, как я уже говорил, неведомую ранее в балете остроту сценических характеристик, артист был смел, даже дерзок. И если он порою неожиданно для самого себя подчинялся власти старых актерски-балетных приемов, то они ясно обнаруживали, насколько они чужды его индивидуальности, и Ермолаев яростно отказывался от них.

А. Я. Таиров как-то очень верно сказал: «Основное в движении, в его *выразительности* — не поза, а ее тембр, то есть то, что (актер) вкладывает в позу, чувство актера, его {473} эмоций, ее ритм, окраска, чувство образа, эпохи и т. п.». Ермолаев обладал своим неповторимым тембром.

Когда я многократно смотрел его на сцене, мне всегда казалось, что для него нет недоступного в выявлении самых сложных характеров. Поэтому я всегда судил о нем как о создателе сценического образа в балете, как о танцующем актере.

Все подлинные завоевания в искусстве приходят только с огромным новаторским трудом — одного таланта здесь мало. Алексей Ермолаев обладал этим неоценимым качеством. Создавая образы своих многочисленных героев, он меньше всего думал об утверждении «школы». А между; тем современные молодые таланты до сих пор учатся у мастера балета не только прыжкам и полетам, но прежде всего глубокому раскрытию психологической сущности героя, точному, меткому, острому пластическому воплощению образа. А в этом и есть правда искусства.

1969

# **{****474}** Константин Сергеев[[37]](#endnote-38)

Хотя Сергеев и был частым московским гостем, москвичи все же были лишены возможности следить за последовательным развитием его замечательного дарования, но каждый его приезд ясно обозначал какую-то новую достигнутую им ступень. Москва, жадная и требовательная, охотно поглотила бы его и вовлекла в свою орбиту, подобно тому как неизменно обогащалась она за счет ряда крупнейших балетных дарований. Но Сергеев оставался в ленинградском Кировском театре — и был прав. Он врос в этот театр, сделался его лидирующим танцовщиком, хотя слово танцовщик, в его элементарном значении, менее всего ассоциируется со сценическим обликом Сергеева — он был как раз из тех, кто придавал этому слову новое значение. Казалось, ему любы не только традиции ленинградского балета, но и самые стены бывшего Мариинского театра, его серо-голубой зал, головинский занавес, скрывавший просторную сцену, на которую привычно и сладостно было выходить под неизменные аплодисменты зрителя.

Я до сих пор не в состоянии забыть первое впечатление, оставленное выступлением Сергеева. Оно трудно определимо. Оно не оглушало неожиданностью трактовки образа принца Зигфрида и не ошеломляло виртуозностью. Сергеев входил в восприятие зрителя постепенно, но завладевал зрителем с непреодолимой силой. В то время — к рубежу двадцатых — тридцатых годов — стали уже пренебрежительно относиться к амплуа кавалера в балетном спектакле. Даже лучшие его представители казались в какой-то мере фальшивыми. Было неловко следить за здоровым молодым человеком с нарочито правильными округлыми движениями и манерами, и на память невольно приходило не очень-то, правда, справедливое описание мужского танца Толстым. Всегда требовалось усилие, чтобы освободиться от этого назойливого воспоминания, но оно не возникало при выступлении Сергеева, до такой степени органично и естественно было все, что делал он на сцене. Само собой {475} разумеется, никак нельзя отбросить впечатления от его внешних данных: мужественного, не по-балетному красивого, выразительного лица, совершенного сложения, но главным все же было врожденное ли, воспитанное ли, но несомненное чувство стиля, соединенное с ощущением современности. Он обладал темпераментом, но темпераментом, закованным в строгие рамки. Его темперамент был содержательным, он не рассеивался, а сосредоточивался на одном чувстве, на одной задаче, но в его направленности Сергеев находил десятки непредвиденных оттенков, отнюдь не свойственных обычному балетному кавалеру. Размашистость не принадлежит к числу преимущественных свойств Сергеева. Он скорее предпочтет «недодать», чем «передать», и остерегается быть на сцене чувствительным и «хорошеньким», что так часто делает мужской танец неприятно сладковатым. В каждом из своих замечательных выступлений он брал на себя рискованную и трудную задачу: соблюдая амплуа балетного героя, разрушать его, так сказать, изнутри, заново его осмысливая, находя действенный жест живого человека, оставаясь одновременно танцевальным. Он не отказывался и от так называемой пантомимы, подвергаемой сейчас такому ожесточенному и не всегда справедливому гонению, но делал ее живой, человечной, не по сценически условной и не по бытовому подражательной. Она органически вплеталась в общий рисунок, становясь его неотъемлемой и обязательной частью. Так постепенно создавался хореографический образ, он выливался у Сергеева, подчиненный музыке, непрерывно с ней связанный, подобно тому как балеты создавались Аданом или Чайковским, считавшимися с современными им сценическими требованиями или им подчиненные, обусловленные, не важно, но несомненно в них присутствующие. С этим современный танцовщик — хочет или нет — принужден считаться. Считался и Сергеев. Но он хорошо воспитал в себе ту меру требовательного вкуса, при котором воплощение музыки Чайковского или Адана не становилось стилизацией, эстетской игрушкой. Сергеев сливался с музыкой.

В этом смысле роль его в воплощении мужских партий исключительна. Он не только как бы завершал целую длительную линию в балете, но он и начинал наряду с Ермолаевым и Чабукиани, открывавшими новые возможности в мужском танце. Он оставался блестящим кавалером. Его поддержки были безукоризненны, и его партнерша могла себя чувствовать легко и свободно в его сильных и ловких руках. Он умел так изящно и непринужденно к ней подойти {476} или сопровождать ее соло таким восхищенным, любующимся взглядом, что из послушного партнера превращался в волшебного принца из далекой сказки. Он знал и чувствовал разность адажио в «Лебедином озере» и в «Жизели» не только по рисунку танца, но и согласно характеру своих героев. Он вдохнул в адажио жизнь и превращал его в сильный и сложный дуэт, за которым ощущался любовный поединок. Он признавался, огорчался, наступал, убеждал, побеждал, склонялся — десятки различных оттенков чувств проходили перед нашими глазами в воскрешенных силой таланта Сергеева танцах. Какая сила переживаний была в адажио или па‑де‑де Зигфрида с Одеттой и Одиллией, какое восхищенное удивление владело Зигфридом, когда перед ним открывалось чудо белого лебедя, какая сладостная завороженность владела им после этой таинственной встречи. На балу третьего акта он появлялся весь овеянный этой встречей, послушный матери, но уже внутренне непокоримый и грезящий о, может быть, несбыточной, но совершенной красоте. И, сопротивляясь, негодуя на самого себя, он попадал в круг новой ворожбы вместе с появлением новой, победоносной, властной гостьи, от которой он хотел бы оторваться, убежать, скрыться, не видеть, но новая сила приковывала его внимание, волновала и тревожила, звала увидеть в скрытных и властных чертах Одиллии те милые черты, которые так пленили его при первой встрече на берегу озера. И тогда он терял голову — романтический искатель жизни и любви.

Не хотелось бы, чтобы из сказанного следовало, что Сергеев мельчил образ, разделял его на мелкие кусочки. Напротив, Сергеев был силен тем, что он закреплял единое самочувствие сцены, но в этом едином самочувствии открывал сотни оттенков, что и придавало непобедимую правду его исполнению. Казалось, что только танцевальными, пластическими средствами и возможно воплощение образа на сцене.

Он как бы завершал в каждом образе человеческую судьбу, вел единую неотвратимую линию, не отклоняясь в сторону и не расплескиваясь по мелочам. В каждом из его образов жил некий внутренний драматизм. Нечего и говорить, что его высшим достижением для балетной — и не только для балетной — сцены остался Ромео. Дело было не только в том, что балетной сцене оказался доступен Шекспир, естественно, транспонированный согласно непререкаемым условиям эпохи и театра, но и в той чистоте и обобщенности, которых потребовала балетная сцена. Это не было {477} идеализацией образа, но мы видели в нем некий совершенный образец юноши эпохи Шекспира, с его возвышенной природой чувств. В нем не осталось ничего от балетного кавалера, благородству линий соответствовало благородство внутреннее, как бы наполнявшее и одушевлявшее образ. После Ромео Сергееву казалось невозможным возвращение к прежним балетным принципам — а лишь углубление и совершенствование намеченного пути. Поэтому такими неожиданными и вместе с тем обаятельными оказались те комедийные приемы, которыми Сергеев пользовался в «Золушке», или тот открытый темперамент, который прорвался в Остапе в «Тарасе Бульбе». Эти два образа, противоположные по приемам, Сергеев исполнил несколько «играючи», даже с некоторой долей иронии, отнюдь не снимавшей ни безрассудства, капризности, неуравновешенности Принца, ни украинской лихости Остапа.

Это был естественный выход для художника, боявшегося консервации найденных приемов, их академической засушенности, противоположной подлинному классическому танцу. И Принцу и Остапу Сергеев отдавался с такой же полнотой, с какой он отдавался своим признанным романтическим образам. Его влекло как бы расширившееся понимание жизни — я воспринял эти образы не как уход артиста от себя, а как самообогащение. Но и в этих новых для себя образах, в которых прозвучала некая театральная праздничность жизни, Сергеев не только сохранил, но и углубил присущие ему черты; подобно тому как романтизм для него никогда не связывался со слащавой фееричностью, так и здесь буйство жизни было лишено намека на разнузданность и бесформенность.

1970

# **{****480}** 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)

Абрикосов А. Л. — [146](#_page146)

Адан А. — [475](#_page475)

Адашев А. И. — [308](#_page308)

Александров И. Н. — [132](#_page132)

Алешин С. И. — [438](#_page438)

Алперс Б. В. — [435](#_page435)

Андреев Л. Н. — [37](#_page037), [45](#_page045), [67](#_page067), [79](#_page079), [119](#_page119), [171](#_page171), [173](#_page173), [200](#_page200), [201](#_page201), [254](#_page254), [255](#_page255), [274](#_page274), [276](#_page276), [277](#_page277), [281](#_page281), [284](#_page284), [288](#_page288), [298](#_page298), [365](#_page365), [392](#_page392), [393](#_page393)

Андровская О. Н. — [144](#_page144), [238](#_page238)

Анненский И. Ф. — [85](#_page085), [88](#_page088)

Аполлонский Р. Б. — [392](#_page392)

Аппиа А. — [85](#_page085)

Арапов А. А. — [80](#_page080)

Аржанов П. М. — [146](#_page146)

Аркадии И. И. — [86](#_page086), [90](#_page090)

Арцыбашев М. П. — [36](#_page036), [67](#_page067), [78](#_page078), [112](#_page112), [119](#_page119), [177](#_page177), [289](#_page289), [362](#_page362)

Астангов М. Ф. — [146](#_page146)

Афиногенов А. Н. — [25](#_page025), [42](#_page042), [313](#_page313), [354](#_page354), [378](#_page378), [438](#_page438)

Аш Ш. — [84](#_page084), [450](#_page450)

Бабанова М. И. — [134](#_page134)

Байрон Дж.‑Г. — [260](#_page260)

Байсеитова К. — [150](#_page150)

Бальмонт К. Д. — [285](#_page285)

Барановская В. В. — [384](#_page384)

Бассерман А. — [15](#_page015)

Батайль А. — [156](#_page156), [174](#_page174)

Баталов Н. П. — [144](#_page144), [428](#_page428) – [435](#_page435)

Бахрушин А. А. — [154](#_page154)

Бебутов В. М. — [319](#_page319)

Безыменский А. И. — [66](#_page066), [70](#_page070)

Белокуров В. В. — [237](#_page237)

Беляев Ю. Д. — [112](#_page112), [371](#_page371)

Бендина В. Д. — [442](#_page442)

Бенуа А. Н. — [17](#_page017), [20](#_page020), [388](#_page388)

Бергер Г. — [299](#_page299)

Бергнер Е. — [403](#_page403)

Бизе Ж. — [42](#_page042)

Бирман С. Г. — [308](#_page308) – [318](#_page318)

Блок А. А. — [65](#_page065), [209](#_page209), [211](#_page211), [225](#_page225), [302](#_page302), [303](#_page303), [306](#_page306), [307](#_page307)

Блюменталь-Тамарин А. Э. — [357](#_page357)

Блюменталь-Тамарина М. М. — [148](#_page148), [164](#_page164), [357](#_page357) – [361](#_page361), [366](#_page366), [406](#_page406), [413](#_page413)

Боборыкин П. Д. — [156](#_page156)

Боголюбов Н. И. — [134](#_page134), [135](#_page135)

Бокшанская О. С. — [48](#_page048)

Болдуман М. П. — [149](#_page149)

Болеславский Р. В. — [388](#_page388)

Бомарше П. — [84](#_page084), [174](#_page174), [288](#_page288)

Борисов Б. С. — [359](#_page359), [362](#_page362), [366](#_page366), [413](#_page413)

Бравич К. В. — [382](#_page382)

Брехт Б. — [97](#_page097), [98](#_page098)

Брюсов В. Я. — [88](#_page088), [285](#_page285)

Булгаков М. А. — [212](#_page212), [337](#_page337), [420](#_page420)

Бунчиков В. А. — [459](#_page459)

Бурэ В. А. — [148](#_page148), [149](#_page149)

Бучма А. М. — [151](#_page151)

Ваганова А. Я. — [464](#_page464)

Варламов К. А. — [321](#_page321), [349](#_page349), [350](#_page350), [392](#_page392)

Васадзе А. А. — [150](#_page150)

Васильева Н. С. — [392](#_page392)

Вахтангов Е. Б. — [61](#_page061), [135](#_page135) – [137](#_page137), [139](#_page139), [141](#_page141), [142](#_page142), [302](#_page302), [303](#_page303), [306](#_page306), [308](#_page308), [309](#_page309), [311](#_page311), [312](#_page312), [331](#_page331), [346](#_page346) – [352](#_page352), [436](#_page436)

Ведринская М. А. — [119](#_page119)

Верди Дж. — [42](#_page042)

Веснин А. А. — [89](#_page089), [91](#_page091)

Вильямс П. В. — [25](#_page025), [447](#_page447)

Вирта Н. Е. — [262](#_page262), [340](#_page340), [420](#_page420)

Вишневский А. Л. — [13](#_page013)

Вишневский Вс. В. — [102](#_page102), [108](#_page108), [109](#_page109), [133](#_page133)

Волков Б. И. — [25](#_page025)

Волков Н. Д. — [64](#_page064)

Волконский С. М. — [85](#_page085)

Газенклевер В. — [106](#_page106)

Гайдебуров П. П. — [77](#_page077), [111](#_page111)

Гамсун К. — [188](#_page188), [196](#_page196), [201](#_page201), [202](#_page202), [242](#_page242), [252](#_page252), [285](#_page285), [376](#_page376)

Гарин Э. П. — [135](#_page135)

Гауптман Г. — [38](#_page038), [188](#_page188), [196](#_page196), [299](#_page299), [308](#_page308)

Гейерманс Г. — [299](#_page299), [311](#_page311)

{481} Гельцер Е. В. — [461](#_page461)

Георгиевский А. Г. — [148](#_page148)

Германова М. Н. — [385](#_page385)

Гете И.‑В. — [232](#_page232)

Гзовская О. В. — [20](#_page020), [381](#_page381) – [391](#_page391), [405](#_page405)

Глаголин Б. С. — [414](#_page414)

Глазунов А. К. — [66](#_page066)

Глебов А. Г. — [129](#_page129)

Глебов А. Г. — [129](#_page129), [130](#_page130)

Глоба А. П. — [98](#_page098)

Гнедич П. П. — [159](#_page159), [161](#_page161)

Гоголь Н. В. — [38](#_page038), [42](#_page042), [50](#_page050), [72](#_page072), [158](#_page158), [259](#_page259), [265](#_page265), [269](#_page269), [304](#_page304), [349](#_page349)

Голейзовский К. Я. — [465](#_page465)

Големба С. И. — [459](#_page459)

Головин А. Я. — [261](#_page261)

Голсуорси Д. — [372](#_page372)

Гольдони К. — [38](#_page038), [84](#_page084), [288](#_page288), [290](#_page290), [386](#_page386), [415](#_page415)

Гончарова Н. С. — [84](#_page084)

Горев Ф. П. — [382](#_page382)

Горин-Горяинов Б. А. — [330](#_page330)

Горчаков Н. М. — [436](#_page436)

Горький А. М. — [26](#_page026), [32](#_page032), [34](#_page034), [36](#_page036), [38](#_page038), [42](#_page042), [57](#_page057), [79](#_page079), [110](#_page110), [140](#_page140), [145](#_page145), [148](#_page148), [179](#_page179), [188](#_page188), [189](#_page189), [194](#_page194), [209](#_page209), [242](#_page242), [250](#_page250), [262](#_page262), [298](#_page298), [317](#_page317), [336](#_page336), [352](#_page352), [354](#_page354), [355](#_page355), [372](#_page372), [375](#_page375), [376](#_page376), [410](#_page410), [423](#_page423), [438](#_page438), [439](#_page439)

Гоцци К. — [67](#_page067), [346](#_page346), [348](#_page348), [351](#_page351)

Грановский А. М. — [151](#_page151), [454](#_page454), [457](#_page457), [459](#_page459)

Грибков В. В. — [441](#_page441) – [445](#_page445)

Грибов А. Н. — [237](#_page237)

Грибоедов А. С. — [32](#_page032), [38](#_page038), [42](#_page042), [44](#_page044), [190](#_page190), [328](#_page328)

Грибунин В. Ф. — [164](#_page164), [401](#_page401)

Грин (Гриневский) А. С. — [183](#_page183)

Грин Э. — [111](#_page111)

Гуревич Л. Я. — [37](#_page037)

Гуцков К. — [451](#_page451)

Гюго В. — [167](#_page167), [168](#_page168), [172](#_page172), [311](#_page311) – [313](#_page313), [315](#_page315)

Давыдов В. Н. — [31](#_page031), [175](#_page175), [330](#_page330), [392](#_page392), [405](#_page405), [406](#_page406)

Дальский М. В. — [195](#_page195), [249](#_page249)

Далькроз — см. [Жак-Далькроз Э.](#_Tosh0004111)

Дебюсси К. — [288](#_page288)

Дзержинский И. И. — [25](#_page025), [26](#_page026), [42](#_page042)

Диккенс Ч. — [436](#_page436)

Дикий А. Д. — [416](#_page416)

Дмитревский И. А. — [15](#_page015)

Дмитриев В. В. — [25](#_page025), [46](#_page046), [63](#_page063)

Добронравов Б. Г. — [12](#_page012), [142](#_page142), [143](#_page143), [421](#_page421) – [427](#_page427), [442](#_page442)

Добужинский М. В. — [288](#_page288), [387](#_page387), [388](#_page388)

Донаньи Э. — [79](#_page079), [288](#_page288)

Дорохин Н. И. — [442](#_page442)

Достоевский Ф. М. — [67](#_page067), [79](#_page079), [179](#_page179), [180](#_page180), [188](#_page188), [190](#_page190), [191](#_page191), [200](#_page200), [221](#_page221), [255](#_page255), [298](#_page298), [299](#_page299), [326](#_page326), [334](#_page334), [335](#_page335), [379](#_page379), [385](#_page385), [420](#_page420), [444](#_page444)

Дриго Р. — [469](#_page469)

Друцкая В. Ф. — [464](#_page464) – [467](#_page467)

Дудинская Н. М. — [464](#_page464)

Дункан А. — [134](#_page134)

Дымов О. Н. — [123](#_page123)

Дюр Н. О. — [269](#_page269)

Еланская К. Н. — [143](#_page143), [144](#_page144)

Ермолаев А. Н. — [468](#_page468) – [473](#_page473), [475](#_page475)

Ермолова М. Н. — [26](#_page026), [28](#_page028), [31](#_page031), [33](#_page033), [118](#_page118), [153](#_page153) – [167](#_page167), [169](#_page169), [208](#_page208), [346](#_page346), [382](#_page382), [393](#_page393), [399](#_page399), [407](#_page407), [422](#_page422)

Ершов В. Л. — [374](#_page374)

Есенин С. А. — [211](#_page211), [225](#_page225)

Жак-Далькроз Э. — [134](#_page134)

Жаров М. И. — [104](#_page104)

Живокини В. И. — [321](#_page321)

Жижмора М. — [184](#_page184)

Завадский Ю. А. — [139](#_page139)

Заньковецкая М. К. — [151](#_page151)

Зархи Н. А. — [130](#_page130)

Зеркалова Д. В. — [149](#_page149)

Зорич З. Н. — [148](#_page148)

Зускин В. Л. — [151](#_page151), [152](#_page152), [454](#_page454) – [459](#_page459)

Ибсен Г. — [38](#_page038), [40](#_page040), [160](#_page160), [182](#_page182), [196](#_page196), [253](#_page253), [288](#_page288), [378](#_page378)

Иванов Вс. В. — [25](#_page025), [26](#_page026), [42](#_page042), [205](#_page205), [212](#_page212), [213](#_page213), [222](#_page222), [229](#_page229), [230](#_page230), [337](#_page337)

Иванов-Козельский М. Т. — [247](#_page247)

Иванов-Новиков — [247](#_page247)

Ильинский И. В. — [133](#_page133) – [135](#_page135), [319](#_page319) – [330](#_page330)

Иффланд А.‑В. — [15](#_page015)

Каверин Ф. Н. — [139](#_page139)

Калидаса — [84](#_page084), [292](#_page292)

Кальдерон П. — [84](#_page084)

Каменский А. В. — [274](#_page274)

Каменский В. В. — [290](#_page290)

Камерницкий Д. В. — [458](#_page458)

Канделаки В. А. — [459](#_page459)

Каратыгин В. А. — [172](#_page172)

Карпов Е. П. — [78](#_page078)

Катаев В. П. — [7](#_page007), [335](#_page335), [434](#_page434), [442](#_page442)

{482} Качалов В. И. — [12](#_page012), [22](#_page022), [26](#_page026), [144](#_page144), [195](#_page195) – [246](#_page246), [249](#_page249), [250](#_page250), [277](#_page277), [306](#_page306), [342](#_page342), [385](#_page385) – [387](#_page387), [471](#_page471)

Кедров М. Н. — [15](#_page015), [144](#_page144)

Климов М. М. — [369](#_page369) – [372](#_page372), [406](#_page406), [416](#_page416)

Клодель П. — [94](#_page094)

Кнебель М. О. — [344](#_page344)

Книппер-Чехова О. Л. — [19](#_page019), [22](#_page022), [26](#_page026), [110](#_page110), [148](#_page148), [373](#_page373) – [380](#_page380)

Коваленская Н. Г. — [392](#_page392)

Ковров Г. И. — [145](#_page145)

Кольцов Ю. Э. — [439](#_page439)

Комиссаржевская В. Ф. — [76](#_page076), [77](#_page077), [208](#_page208), [393](#_page393), [413](#_page413)

Комиссаржевский Ф. Ф. — [17](#_page017), [173](#_page173), [319](#_page319), [362](#_page362)

Коонен А. Г. — [80](#_page080), [83](#_page083), [84](#_page084), [86](#_page086), [90](#_page090), [93](#_page093), [98](#_page098), [100](#_page100), [101](#_page101), [104](#_page104), [106](#_page106) – [108](#_page108), [110](#_page110), [285](#_page285) – [297](#_page297), [384](#_page384), [389](#_page389), [390](#_page390)

Коренева Л. М. — [384](#_page384)

Корнейчук А. Е. — [25](#_page025), [26](#_page026), [42](#_page042)

Корчагина-Александровская Е. П. — [147](#_page147), [148](#_page148), [416](#_page416), [417](#_page417)

Косоротов А. И. — [365](#_page365)

Кригер В. В. — [460](#_page460) – [463](#_page463), [465](#_page465)

Кроммелинк Ф. — [61](#_page061)

Крон А. А. — [108](#_page108)

Крэг Г. — [212](#_page212)

Крылов В. А. — [28](#_page028)

Крымов Н. П. — [8](#_page008), [11](#_page011)

Кугель А. Р. — [217](#_page217)

Кудрявцев И. М. — [144](#_page144)

Кузмин М. А. — [290](#_page290)

Кузнецов П. В. — [84](#_page084)

Кузнецов С. Л. — [263](#_page263) – [273](#_page273), [406](#_page406), [414](#_page414), [416](#_page416)

Кулиш М. — [101](#_page101)

Лабзина О. Н. — [442](#_page442)

Лекок Ш. — [91](#_page091), [92](#_page092)

Ленский А. П. — [15](#_page015), [31](#_page031), [33](#_page033), [118](#_page118), [175](#_page175), [399](#_page399)

Ленский Д. Т. — [349](#_page349), [351](#_page351)

Ленин В. И. — [46](#_page046), [284](#_page284)

Лентулов А. В. — [84](#_page084)

Леонидов Л. М. — [14](#_page014), [26](#_page026), [143](#_page143), [214](#_page214), [217](#_page217), [222](#_page222), [232](#_page232), [237](#_page237), [244](#_page244), [247](#_page247) – [262](#_page262), [438](#_page438)

Леонов Л. М. — [8](#_page008), [25](#_page025), [42](#_page042), [193](#_page193), [240](#_page240), [351](#_page351), [371](#_page371), [423](#_page423), [437](#_page437), [438](#_page438)

Лермонтов М. Ю. — [65](#_page065), [225](#_page225)

Лесков Н. С. — [311](#_page311), [315](#_page315)

Лессинг Э.‑Г. — [156](#_page156)

Лешков П. И. — [392](#_page392)

Лешковская Е. К. — [118](#_page118), [174](#_page174), [175](#_page175), [382](#_page382)

Ливанов Б. Н. — [144](#_page144), [442](#_page442)

Лилина М. П. — [83](#_page083), [384](#_page384)

Литл-Тич — [127](#_page127)

Литовцева Н. Н. — [213](#_page213), [237](#_page237), [435](#_page435)

Лопе де Вега — [156](#_page156)

Лужский В. В. — [13](#_page013), [214](#_page214)

Лукин Л. И. — [465](#_page465)

Луначарский А. В. — [85](#_page085), [96](#_page096), [169](#_page169), [401](#_page401)

Максимов В. В. — [390](#_page390)

Мамонтов С. И. — [404](#_page404)

Мансурова Ц. Л. — [139](#_page139)

Марджанов К. А. — [78](#_page078), [79](#_page079), [286](#_page286), [287](#_page287), [362](#_page362), [376](#_page376)

Марецкая В. П. — [139](#_page139), [436](#_page436)

Мартинсон С. А. — [128](#_page128), [129](#_page129), [130](#_page130)

Массалитинова В. О. — [406](#_page406)

Маяковский В. В. — [64](#_page064), [66](#_page066), [67](#_page067), [71](#_page071), [108](#_page108), [209](#_page209), [211](#_page211), [224](#_page224), [225](#_page225), [246](#_page246)

Мейерхольд В. Э. — [17](#_page017), [21](#_page021), [22](#_page022), [59](#_page059) – [74](#_page074), [76](#_page076), [77](#_page077), [79](#_page079), [83](#_page083), [87](#_page087), [94](#_page094), [96](#_page096), [133](#_page133) – [135](#_page135), [319](#_page319), [396](#_page396), [398](#_page398), [413](#_page413), [469](#_page469)

Мережковский Д. С. — [37](#_page037)

Мериме П. — [351](#_page351)

Метерлинк М. — [285](#_page285), [286](#_page286), [288](#_page288)

Мильтон — [127](#_page127)

Миронова В. А. — [414](#_page414)

Михоэлс С. М. — [151](#_page151), [152](#_page152), [446](#_page446) – [456](#_page456), [458](#_page458)

Мицкевич А. — [210](#_page210)

Мозжухин И. И. — [363](#_page363)

Моисси А. — [306](#_page306)

Мольер Ж.‑Б. — [6](#_page006), [17](#_page017), [38](#_page038), [133](#_page133), [145](#_page145), [259](#_page259), [418](#_page418)

Монахов Н. Ф. — [80](#_page080), [415](#_page415)

Мордвинов Н. Д. — [139](#_page139)

Мордкин М. М. — [470](#_page470)

Москвин В. И. — [139](#_page139)

Москвин И. М. — [12](#_page012), [14](#_page014), [26](#_page026), [87](#_page087), [148](#_page148), [185](#_page185) – [194](#_page194), [210](#_page210), [214](#_page214), [217](#_page217), [222](#_page222), [238](#_page238), [244](#_page244), [260](#_page260), [277](#_page277), [339](#_page339), [422](#_page422), [471](#_page471)

Мочалов П. С. — [208](#_page208), [422](#_page422)

Мусоргский М. П. — [238](#_page238)

Мюссе А. де — [182](#_page182)

Найденов С. А. — [249](#_page249)

Невежин П. М. — [28](#_page028), [402](#_page402)

Немирович-Данченко Вл. И. — [12](#_page012), [14](#_page014), [15](#_page015), [18](#_page018), [25](#_page025) – [58](#_page058), [88](#_page088), [91](#_page091), [92](#_page092), [106](#_page106), [143](#_page143) – [146](#_page146), [153](#_page153), [178](#_page178), [185](#_page185), [195](#_page195), [202](#_page202), [213](#_page213), [216](#_page216), [219](#_page219), [238](#_page238), [250](#_page250), [288](#_page288), {483} [309](#_page309), [342](#_page342), [385](#_page385), [394](#_page394), [395](#_page395), [401](#_page401), [418](#_page418), [425](#_page425), [436](#_page436), [439](#_page439), [448](#_page448), [459](#_page459), [472](#_page472)

Нивуа П. — [9](#_page009)

Никитин Н. Н. — [101](#_page101), [297](#_page297)

Никулина Н. А. — [382](#_page382)

Олеша Ю. К. — [66](#_page066)

О’Нил Ю. — [98](#_page098) – [100](#_page100), [132](#_page132), [133](#_page133), [295](#_page295) – [297](#_page297)

Орленев П. Н. — [176](#_page176) – [184](#_page184), [249](#_page249), [258](#_page258)

Орлов В. А. — [234](#_page234), [436](#_page436) – [440](#_page440)

Остужев А. А. — [146](#_page146), [147](#_page147), [164](#_page164), [382](#_page382), [403](#_page403), [406](#_page406)

Островский А. Н. — [10](#_page010) – [12](#_page012), [26](#_page026), [28](#_page028) – [30](#_page030), [38](#_page038), [42](#_page042), [49](#_page049), [65](#_page065), [110](#_page110), [190](#_page190), [201](#_page201), [202](#_page202), [265](#_page265), [268](#_page268), [275](#_page275), [276](#_page276), [323](#_page323), [336](#_page336), [349](#_page349), [361](#_page361), [370](#_page370) – [372](#_page372), [382](#_page382), [404](#_page404), [405](#_page405), [409](#_page409), [410](#_page410), [423](#_page423), [437](#_page437)

Оффенбах Ж. — [42](#_page042), [398](#_page398)

Падарин Н. М. — [405](#_page405)

Паньоль М. — [9](#_page009)

Паустовский К. Г. — [109](#_page109)

Пашенная В. Н. — [147](#_page147), [148](#_page148), [382](#_page382), [385](#_page385), [399](#_page399) – [412](#_page412)

Певцов И. Н. — [274](#_page274) – [284](#_page284), [332](#_page332), [362](#_page362), [366](#_page366)

Петипа В. М. — [120](#_page120)

Планкетт Р. — [398](#_page398)

Платон И. С. — [155](#_page155)

Плещеев А. Н. — [157](#_page157)

Погодин Н. Ф. — [25](#_page025), [42](#_page042), [262](#_page262), [343](#_page343)

Полевицкая Е. А. — [274](#_page274), [362](#_page362), [366](#_page366), [413](#_page413)

Попов А. Д. — [344](#_page344)

Попова В. Н. — [120](#_page120)

Потапенко И. Н. — [78](#_page078), [265](#_page265), [370](#_page370)

Правдин О. А. — [390](#_page390)

Прудкин М. И. — [429](#_page429), [430](#_page430), [433](#_page433)

Пушкин А. С. — [20](#_page020), [21](#_page021), [38](#_page038), [42](#_page042), [105](#_page105), [106](#_page106), [209](#_page209), [225](#_page225), [235](#_page235), [337](#_page337), [238](#_page238), [239](#_page239), [247](#_page247), [259](#_page259)

Пшибышевский С. — [119](#_page119)

Радин Н. М. — [120](#_page120), [362](#_page362) – [369](#_page369), [406](#_page406), [413](#_page413)

Раевский И. М. — [442](#_page442)

Райх З. Н. — [83](#_page083)

Расин Ж. — [88](#_page088), [89](#_page089)

Рашель Э. — [15](#_page015)

Рахманинов С. В. — [457](#_page457)

Ромашов Б. С. — [371](#_page371)

Россов Н. П. — [258](#_page258)

Рощина-Инсарова Е. Н. — [119](#_page119)

Рыбаков К. Н. — [118](#_page118), [175](#_page175)

Рыжова В. Н. — [406](#_page406)

Рындин В. Ф. — [103](#_page103)

Рышков В. А. — [37](#_page037), [78](#_page078), [84](#_page084), [112](#_page112), [171](#_page171), [173](#_page173), [177](#_page177), [265](#_page265), [289](#_page289), [402](#_page402)

Савина М. Г. — [26](#_page026), [31](#_page031), [392](#_page392)

Садовская О. О. — [118](#_page118), [248](#_page248), [358](#_page358), [382](#_page382), [404](#_page404) – [406](#_page406), [410](#_page410)

Садовские — [118](#_page118), [185](#_page185)

Садовский М. П. — [52](#_page052)

Садовский П. М. — [390](#_page390)

Саксаганский П. К. — [151](#_page151)

Салтыков-Щедрин М. Е. — [38](#_page038), [39](#_page039), [42](#_page042), [188](#_page188), [253](#_page253)

Сальвини Т. — [14](#_page014), [260](#_page260)

Самарин И. В. — [167](#_page167)

Самойлов П. В. — [258](#_page258), [306](#_page306)

Санин А. А. — [79](#_page079)

Сахновский В. Г. — [8](#_page008), [416](#_page416)

Сац И. А. — [376](#_page376)

Светловидов Н. А. — [149](#_page149)

Сейфуллина Л. Н. — [351](#_page351)

Сельвинский И. Л. — [66](#_page066)

Сергеев К. М. — [474](#_page474) – [477](#_page477)

Симонов К. М. — [426](#_page426), [438](#_page438)

Симонов Р. Н. — [137](#_page137) – [139](#_page139), [148](#_page148)

Скриб Э. — [106](#_page106), [163](#_page163), [292](#_page292), [370](#_page370)

Смирнова Н. А. — [402](#_page402)

Смолин Д. П. — [332](#_page332)

Смышляев В. С. — [236](#_page236)

Соколов В. А. — [86](#_page086), [93](#_page093)

Соколова В. С. — [13](#_page013), [144](#_page144)

Соловцов Н. Н. — [248](#_page248), [249](#_page249)

Сологуб Ф. К. — [225](#_page225)

Сорокина М. С. — [463](#_page463)

Софокл — [378](#_page378)

Станиславский К. С. — [5](#_page005) – [23](#_page023), [26](#_page026), [27](#_page027), [30](#_page030), [34](#_page034) – [36](#_page036), [39](#_page039) – [41](#_page041), [44](#_page044), [51](#_page051), [52](#_page052), [54](#_page054), [61](#_page061), [62](#_page062), [87](#_page087), [88](#_page088), [106](#_page106), [119](#_page119), [121](#_page121), [127](#_page127), [133](#_page133), [145](#_page145), [153](#_page153), [165](#_page165), [175](#_page175), [178](#_page178), [195](#_page195), [213](#_page213), [214](#_page214), [216](#_page216) – [219](#_page219), [224](#_page224), [233](#_page233), [236](#_page236), [245](#_page245), [250](#_page250), [257](#_page257), [260](#_page260), [286](#_page286), [288](#_page288), [308](#_page308), [309](#_page309), [314](#_page314), [321](#_page321), [335](#_page335), [357](#_page357), [378](#_page378), [381](#_page381), [384](#_page384) – [388](#_page388), [393](#_page393), [395](#_page395), [416](#_page416) – [418](#_page418), [423](#_page423), [433](#_page433), [435](#_page435) – [437](#_page437), [439](#_page439), [441](#_page441), [459](#_page459), [470](#_page470), [471](#_page471)

Степанова А. О. — [143](#_page143), [144](#_page144), [436](#_page436)

Столица Л. Н. — [291](#_page291)

Стрепетова П. А. — [118](#_page118)

Стриндберг А. — [311](#_page311) – [313](#_page313), [315](#_page315), [365](#_page365)

Суворин А. С. — [298](#_page298), [413](#_page413), [414](#_page414)

Суворина А. А. — [413](#_page413)

Судаков И. Я. — [213](#_page213), [430](#_page430), [431](#_page431), [435](#_page435)

Судейкин С. Ю. — [84](#_page084)

Сулержицкий Л. А. — [308](#_page308) – [310](#_page310)

Сургучев И. Д. — [38](#_page038), [79](#_page079), [376](#_page376)

{484} Сухово-Кобылин А. В. — [29](#_page029), [281](#_page281)

Сушкевич Б. М. — [283](#_page283)

Таиров А. Я. — [21](#_page021), [76](#_page076) – [111](#_page111), [131](#_page131) – [133](#_page133), [142](#_page142), [287](#_page287), [288](#_page288), [291](#_page291), [293](#_page293), [294](#_page294), [469](#_page469), [472](#_page472)

Тальма Ф. Ж. — [15](#_page015)

Тарасова А. К. — [11](#_page011), [12](#_page012), [15](#_page015), [143](#_page143), [439](#_page439)

Тарасова К. И. — [139](#_page139)

Тарханов М. М. — [14](#_page014), [117](#_page117), [148](#_page148), [238](#_page238), [336](#_page336), [434](#_page434)

Тик Л. — [67](#_page067)

Тиме Е. И. — [392](#_page392) – [398](#_page398)

Тимковский Н. И. — [158](#_page158)

Титова М. А. — [442](#_page442)

Толстой А. К. — [164](#_page164), [275](#_page275), [339](#_page339), [344](#_page344)

Толстой А. Н. — [108](#_page108), [275](#_page275), [344](#_page344), [363](#_page363), [365](#_page365) – [367](#_page367), [372](#_page372)

Толстой Л. Н. — [16](#_page016), [38](#_page038), [42](#_page042), [46](#_page046), [47](#_page047), [144](#_page144), [205](#_page205), [209](#_page209), [242](#_page242), [339](#_page339), [340](#_page340), [428](#_page428), [429](#_page429), [444](#_page444), [474](#_page474)

Топорков В. О. — [15](#_page015), [17](#_page017), [233](#_page233), [335](#_page335), [413](#_page413) – [420](#_page420), [434](#_page434)

Тренев К. А. — [26](#_page026), [42](#_page042), [188](#_page188), [193](#_page193), [260](#_page260), [332](#_page332), [333](#_page333), [371](#_page371)

Тургенев И. С. — [38](#_page038), [67](#_page067), [366](#_page366), [386](#_page386)

Турчанинова Е. Д. — [406](#_page406)

Уайльд О. — [171](#_page171), [288](#_page288), [292](#_page292), [363](#_page363), [364](#_page364), [382](#_page382), [389](#_page389)

Уварова Е. А. — [86](#_page086), [93](#_page093)

Ужвий Н. М. — [151](#_page151)

Ульви Раджаб — [149](#_page149)

Ульянов Н. П. — [288](#_page288)

Уралов И. М. — [392](#_page392)

Урванцев — Л. Н. — [274](#_page274), [371](#_page371)

Успенский Г. И. — [371](#_page371)

Файко А. М. — [68](#_page068), [315](#_page315)

Федотова Г. Н. — [28](#_page028), [399](#_page399)

Федорова (2‑я) С. В. — [461](#_page461)

Фенин Л. А. — [93](#_page093)

Фердинандов Б. А. — [125](#_page125), [132](#_page132)

Фивейский Д. П. — [139](#_page139)

Флобер Г. — [107](#_page107)

Фокин М. М. — [65](#_page065)

Фореггер Н. М. — [125](#_page125), [319](#_page319), [321](#_page321)

Фукс Г. — [85](#_page085)

Хмелев Н. П. — [12](#_page012), [139](#_page139), [331](#_page331) – [344](#_page344), [429](#_page429), [430](#_page430), [471](#_page471)

Ходжа-Эйнатов Л. А. — [458](#_page458), [459](#_page459)

Хорава А. А. — [150](#_page150), [151](#_page151)

Хренников Т. Н. — [25](#_page025), [26](#_page026), [42](#_page042)

Цветкова Н. С. — [139](#_page139)

Ценин С. С. — [104](#_page104)

Церетелли Н. М. — [86](#_page086), [89](#_page089), [90](#_page090), [93](#_page093)

Чабукиани В. М. — [475](#_page475)

Чаев Н. А. — [156](#_page156)

Чабров А. А. — [80](#_page080)

Чайковский П. И. — [57](#_page057), [404](#_page404), [475](#_page475)

Чаплин Ч. — [326](#_page326)

Честертон Г.‑К. — [96](#_page096)

Чехов А. П. — [10](#_page010), [26](#_page026), [32](#_page032), [34](#_page034), [36](#_page036), [38](#_page038), [42](#_page042), [43](#_page043), [50](#_page050), [57](#_page057), [78](#_page078), [79](#_page079), [109](#_page109) – [111](#_page111), [173](#_page173), [188](#_page188), [196](#_page196), [201](#_page201), [209](#_page209), [226](#_page226), [238](#_page238), [242](#_page242), [249](#_page249), [250](#_page250), [253](#_page253), [265](#_page265), [298](#_page298), [329](#_page329), [351](#_page351), [373](#_page373), [374](#_page374), [378](#_page378), [401](#_page401), [423](#_page423), [424](#_page424), [435](#_page435), [438](#_page438), [439](#_page439), [448](#_page448)

Чехов М. А. — [87](#_page087), [123](#_page123), [298](#_page298) – [307](#_page307), [309](#_page309), [310](#_page310), [374](#_page374)

Чириков Е. Н. — [274](#_page274), [399](#_page399)

Чхеидзе У. В. — [150](#_page150)

Шагал М. З. — [454](#_page454)

Шаляпин Ф. И. — [20](#_page020), [238](#_page238), [457](#_page457)

Шарифзаде А. М. — [149](#_page149)

Шекспир В. — [21](#_page021), [30](#_page030), [42](#_page042), [57](#_page057), [84](#_page084), [105](#_page105), [106](#_page106), [133](#_page133), [145](#_page145), [156](#_page156), [157](#_page157), [164](#_page164), [167](#_page167), [172](#_page172), [173](#_page173), [241](#_page241), [247](#_page247), [261](#_page261), [281](#_page281), [297](#_page297), [363](#_page363), [364](#_page364), [403](#_page403), [407](#_page407), [476](#_page476), [477](#_page477)

Шиллер Ф. — [148](#_page148), [156](#_page156), [167](#_page167), [172](#_page172), [247](#_page247), [332](#_page332), [333](#_page333), [428](#_page428), [429](#_page429)

Шницлер А. — [79](#_page079)

Шолом-Алейхем (Рабинович Ш. Н.) — [151](#_page151), [447](#_page447)

Шостакович Д. Д. — [25](#_page025), [42](#_page042)

Шоу Б. — [105](#_page105), [106](#_page106), [171](#_page171), [297](#_page297), [363](#_page363), [364](#_page364), [372](#_page372), [382](#_page382)

Шпажинский И. В. — [28](#_page028), [402](#_page402), [404](#_page404)

Щепкин М. С. — [15](#_page015), [16](#_page016), [119](#_page119), [422](#_page422)

Щукин Б. В. — [137](#_page137), [138](#_page138), [139](#_page139), [345](#_page345)

Эггерт К. В. — [86](#_page086), [90](#_page090), [96](#_page096)

Эрдман Н. Р. — [7](#_page007), [22](#_page022)

Эренбург И. Г. — [108](#_page108)

Эсхил — [235](#_page235)

Эфрос Н. Е. — [154](#_page154), [400](#_page400), [435](#_page435)

Южин А. И. — [118](#_page118), [153](#_page153), [167](#_page167) – [175](#_page175), [195](#_page195), [263](#_page263), [369](#_page369), [382](#_page382) – [384](#_page384), [389](#_page389), [390](#_page390)

Юрьев Ю. М. — [398](#_page398)

Юшкевич С. С. — [37](#_page037), [45](#_page045), [79](#_page079), [298](#_page298)

Яблочкина А. А. — [390](#_page390)

Яковлев К. Н. — [392](#_page392), [443](#_page443)

Якулов Г. Б. — [92](#_page092)

Яншин М. М. — [144](#_page144), [442](#_page442)

Яшинский Я. — [164](#_page164)

# **{****485}** Указатель драматических и музыкально-драматических произведений

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)   [Я](#_b32)

«Адриенна Лекуврер» Э. Скриба — [86](#_page086), [104](#_page104), [106](#_page106), [292](#_page292)

«Анатэма» Л. Н. Андреева — [37](#_page037), [200](#_page200), [201](#_page201), [218](#_page218), [245](#_page245), [246](#_page246)

«Анзор» С. Шаншиашвили — [150](#_page150)

«Анна Каренина» по Л. Н. Толстому — [47](#_page047), [50](#_page050), [143](#_page143) – [145](#_page145), [336](#_page336), [339](#_page339), [340](#_page340)

«Анна Кристи» Ю. О’Нила — [415](#_page415)

«Антигона» В. Газенклевера — [106](#_page106), [107](#_page107), [294](#_page294)

«Антоний и Клеопатра» В. Шекспира — [105](#_page105), [407](#_page407)

«Аристократы» Н. Ф. Погодина — [138](#_page138), [145](#_page145)

«Арсен» С. Шаншиашвили — [150](#_page150)

«Артисты варьете» О. Н. Дымова — [123](#_page123)

«Балаганчик» А. А. Блока — [65](#_page065)

«Барсуки» Л. М. Леонова — [137](#_page137), [138](#_page138), [351](#_page351), [352](#_page352) – [354](#_page354)

«Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева — [461](#_page461) (Зарема), [462](#_page462) (Зарема, Мария)

«Баядерка» Л. Минкуса — [465](#_page465)

«Бедная невеста» А. Н. Островского — [405](#_page405)

«Без вины виноватые» А. Н. Островского — [110](#_page110), [146](#_page146) (Незнамов), [156](#_page156), [158](#_page158), [159](#_page159), [227](#_page227), [407](#_page407) (Кручинина)

«Белая ворона» Е. Н. Чирикова — [399](#_page399), [403](#_page403)

«Бесприданница» А. Н. Островского — [28](#_page028), [393](#_page393) – [395](#_page395), [398](#_page398), [401](#_page401)

«Бетховен» М. Жижмора — [184](#_page184)

«Бешеные деньги» А. Н. Островского — [174](#_page174), [370](#_page370), [372](#_page372) (Телятев), [389](#_page389), [390](#_page390), [391](#_page391)

«Битва жизни» по Ч. Диккенсу — [436](#_page436)

«Благовещение» П. Клоделя — [86](#_page086), [94](#_page094)

«Благодать» Л. Н. Урванцева — [371](#_page371)

«Блокада» Вс. В. Иванова — [222](#_page222), [230](#_page230), [434](#_page434)

«Блоха» Е. И. Замятина по Н. С. Лескову — [314](#_page314) (Мэри), [315](#_page315)

«Блуждающие звезды» по Шолом-Алейхему — [457](#_page457)

«Бог мести» Ш. Аша — [447](#_page447), [450](#_page450)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина — [235](#_page235), [237](#_page237), [238](#_page238), [239](#_page239)

«Бранд» Г. Ибсена — [177](#_page177), [199](#_page199), [200](#_page200), [203](#_page203), [209](#_page209), [210](#_page210), [245](#_page245)

«Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому — [179](#_page179) – [181](#_page181), [186](#_page186) (Снегирев), [188](#_page188) (Снегирев), [191](#_page191), [192](#_page192), [200](#_page200), [201](#_page201), [218](#_page218), [221](#_page221), [239](#_page239), [245](#_page245), [250](#_page250), [254](#_page254) – [258](#_page258), [285](#_page285), [384](#_page384), [385](#_page385), [420](#_page420) (Смердяков), [444](#_page444), [445](#_page445)

«Бронепоезд 14‑69» Вс. В. Иванова — [144](#_page144) (Васька Окорок), [204](#_page204) (Вершинин), [205](#_page205), [206](#_page206) (Вершинин), [209](#_page209) (Вершинин), [212](#_page212), [213](#_page213), [222](#_page222), [229](#_page229), [230](#_page230), [231](#_page231) (Вершинин), [237](#_page237), [245](#_page245) (Вершинин), [337](#_page337), [338](#_page338) (Пеклеванов), [378](#_page378), [379](#_page379), [435](#_page435) (Васька Окорок), [441](#_page441), [444](#_page444), [469](#_page469)

«Будет радость» Д. С. Мережковского — [37](#_page037)

«Васса Железнова» М. Горького — [317](#_page317), [410](#_page410), [411](#_page411)

«Веер» К. Гольдони — [290](#_page290)

{486} «Великодушным рогоносец» Ф. Кроммелинка — [22](#_page022), [61](#_page061), [87](#_page087), [133](#_page133), [134](#_page134), [324](#_page324), [325](#_page325) (Брюно), [326](#_page326) (Брюно), [327](#_page327), [329](#_page329) (Брюно)

«Венецианский купец» В. Шекспира — [280](#_page280) (Шейлок), [281](#_page281) (Шейлок)

«Вера Мирцева» («Уголовное дело») Л. Н. Урванцева — [274](#_page274), [275](#_page275), [282](#_page282) (Побяржин)

«Ветер с юга» Э. Грина — [111](#_page111)

«Взлет» Ф. А. Ваграмова — [425](#_page425)

«Виринея» Л. Н. Сейфуллиной — [351](#_page351), [352](#_page352), [353](#_page353) (Павел), [354](#_page354) (Павел)

«Вишневый сад» А. П. Чехова — [16](#_page016) (Гаев), [19](#_page019), [148](#_page148), [149](#_page149), [187](#_page187), [188](#_page188) (Епиходов), [192](#_page192) (Епиходов), [197](#_page197) (Трофимов), [199](#_page199) (Трофимов, Епиходов), [201](#_page201) (Трофимов), [206](#_page206), [231](#_page231) (Епиходов), [250](#_page250), [251](#_page251) (Лопахин) [269](#_page269), [270](#_page270) (Фирс), [336](#_page336), [377](#_page377), [378](#_page378) (Гаев, Раневская), [423](#_page423), [435](#_page435) (Лопахин), [439](#_page439), [440](#_page440)

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого — [5](#_page005), [118](#_page118)

«Воевода» А. Н. Островского — [404](#_page404)

«Волки и овцы» А. Н. Островского — [52](#_page052) (Мурзавецкий), [295](#_page295), [397](#_page397) (Глафира)

«Воскресение» по Л. Н. Толстому — [46](#_page046), [47](#_page047), [48](#_page048), [143](#_page143) (Катюша Маслова), [205](#_page205), [206](#_page206), [242](#_page242), [243](#_page243), [378](#_page378), [379](#_page379), [442](#_page442)

«Враги» М. Горького — [46](#_page046), [49](#_page049), [56](#_page056), [144](#_page144), [145](#_page145), [206](#_page206), [209](#_page209) (Захар Бардин), [223](#_page223) (Захар Бардин), [229](#_page229) (Захар Бардин), [231](#_page231) (Захар Бардин), [234](#_page234), [336](#_page336) (Николай Скроботов), [337](#_page337) (Николай Скроботов), [372](#_page372), [376](#_page376), [378](#_page378), [379](#_page379), [439](#_page439)

«Все остается людям» С. И. Алешина — [438](#_page438)

«Вступление» Ю. П. Германа — [69](#_page069), [72](#_page072)

«Вторая молодость» П. М. Невежина — [402](#_page402)

«Гадибук» С. Ан‑ского — [87](#_page087), [136](#_page136), [137](#_page137), [139](#_page139)

«Гамлет» В. Шекспира — [6](#_page006), [72](#_page072), [138](#_page138), [172](#_page172), [199](#_page199) – [201](#_page201), [209](#_page209), [210](#_page210), [212](#_page212), [239](#_page239), [245](#_page245), [284](#_page284), [285](#_page285), [302](#_page302), [305](#_page305) – [307](#_page307), [384](#_page384) – [387](#_page387)

«Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева — [245](#_page245) (Горский), [384](#_page384) (Верочка), [386](#_page386) – [388](#_page388)

«Генрих VIII» В. Шекспира — [157](#_page157)

«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса — [299](#_page299), [308](#_page308)

«Глубокая разведка» А. А. Крона — [418](#_page418), [419](#_page419) (Морис)

«Голубой ковер» Л. Н. Столицы — [98](#_page098), [291](#_page291)

«Гоп‑ля, мы живем!» Э. Толлера — [129](#_page129)

«Горе-злосчастье» В. Александрова (В. А. Крылова) — [181](#_page181)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова — [6](#_page006) (Фамусов), [16](#_page016) (Фамусов), [18](#_page018), [19](#_page019) (Фамусов, Скалозуб, Чацкий, Софья), [21](#_page021) (Фамусов), [44](#_page044), [49](#_page049), [70](#_page070), [72](#_page072), [73](#_page073), [134](#_page134), [146](#_page146) (Чацкий), [167](#_page167) (Фамусов, Чацкий, Софья), [171](#_page171) (Фамусов), [174](#_page174) (Фамусов), [175](#_page175) (Фамусов), [187](#_page187) (Загорецкий), [190](#_page190), [191](#_page191) (Загорецкий), [199](#_page199) (Чацкий), [202](#_page202) (Чацкий, Софья, Молчалин), [203](#_page203) (Чацкий), [204](#_page204) (Репетилов), [209](#_page209) (Чацкий), [231](#_page231) (Чацкий. Репетилов), [235](#_page235) (Репетилов), [239](#_page239) (Фамусов. Чацкий, Скалозуб), [245](#_page245) (Чацкий), [248](#_page248) (Чацкий), [252](#_page252) (Скалозуб), [269](#_page269) (Фамусов), [328](#_page328) (Фамусов), [387](#_page387), [389](#_page389), [397](#_page397), [403](#_page403)

«Горсть пепла» Г. Е. Новикова — [275](#_page275)

«Горькая судьбина» А. Ф. Писемского — [161](#_page161)

«Горький цвет» А. Н. Толстого — [367](#_page367), [368](#_page368) (Драгоменецкий)

«Горячее сердце» А. Н. Островского — [6](#_page006), [10](#_page010), [12](#_page012), [14](#_page014), [187](#_page187), [188](#_page188) (Хлынов), [193](#_page193) (Хлынов), [336](#_page336), [422](#_page422), [437](#_page437)

«Графиня Юлия» А. Стриндберга — [365](#_page365)

«Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского — [275](#_page275), [276](#_page276) (Архип)

{487} «Гроза» А. Н. Островского — [49](#_page049), [65](#_page065), [98](#_page098), [142](#_page142), [143](#_page143) (Тихон), [161](#_page161), [324](#_page324), [325](#_page325) – [327](#_page327) (Тихон), [329](#_page329) (Тихон), [359](#_page359), [399](#_page399), [411](#_page411) (Кабаниха), [412](#_page412) (Катерина), [423](#_page423)

«Далекое» А. Н. Афиногенова — [354](#_page354)

«Дама из Торжка» Ю. Д. Беляева — [371](#_page371)

«Двенадцатая ночь» В. Шекспира — [300](#_page300) (Мальволио), [301](#_page301) (Мальволио)

«Дворянское гнездо» И. С. Тургенева — [269](#_page269), [270](#_page270) (Лемм)

«Д. Е.» («Даешь Европу») М. Г. Подгаецкого (по И. Г. Эренбургу и Б. Келлерману) — [72](#_page072), [323](#_page323)

«Дебют Венеры» Э. Гойера — [174](#_page174)

«Декабрист» П. П. Гнедича — [161](#_page161), [162](#_page162)

«Дело» А. В. Сухово-Кобылина — [29](#_page029)

«День и ночь» Ш. Лекока — [97](#_page097)

«Дети Ванюшина» С. А. Найденова — [249](#_page249), [360](#_page360)

«Дети солнца» М. Горького — [110](#_page110), [132](#_page132)

«Дикая утка» Г. Ибсена — [203](#_page203)

«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. Н. Островского — [158](#_page158), [382](#_page382), [383](#_page383) (Дмитрий, Марина Мнишек)

«Дни нашей жизни» Л. Н. Андреева — [360](#_page360)

«Дни Турбиных» М. А. Булгакова — [13](#_page013), [144](#_page144) (Лариосик), [212](#_page212), [233](#_page233), [331](#_page331), [337](#_page337), [417](#_page417), [425](#_page425)

«Добродетель и добродетель» А. Сутро — [402](#_page402)

«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера — [17](#_page017), [200](#_page200), [398](#_page398)

«Дон Кихот» Л. Минкуса — [461](#_page461) (Китри), [462](#_page462) (Базиль, Китри), [468](#_page468), [470](#_page470), [472](#_page472)

«Дон Кихот» М. Сервантеса — [235](#_page235)

«Достигаев и другие» М. Горького — [148](#_page148), [262](#_page262)

«Доходное место» А. Н. Островского — [248](#_page248) (Жадов), [267](#_page267), [270](#_page270) (Юсов), [272](#_page272) (Юсов), [409](#_page409), [410](#_page410) (Кукушкина, Юсов)

«Дочь Анго» Ш. Лекока — [91](#_page091)

«Дочь века» А. И. Сумбатова (Южина) — [169](#_page169)

«Драма жизни» Г. Гамсуна — [5](#_page005), [188](#_page188) (Отерман), [212](#_page212), [285](#_page285)

«Дядюшкин сон» по Ф. М. Достоевскому — [334](#_page334) – [336](#_page336), [378](#_page378), [379](#_page379) (Марья Александровна, Зинаида)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова — [6](#_page006) (Астров), [16](#_page016) (Астров), [18](#_page018) (Астров), [19](#_page019) (Астров), [39](#_page039), [77](#_page077), [78](#_page078), [109](#_page109), [269](#_page269), [375](#_page375), [424](#_page424) (Войницкий), [440](#_page440) (Серебряков)

«Египетские ночи» — композиция А. Я. Таирова из текстов «Цезаря и Клеопатры» Б. Шоу, «Египетских ночей» А. С. Пушкина, «Антония и Клеопатры» В. Шекспира — [105](#_page105) – [107](#_page107), [292](#_page292), [297](#_page297)

«Егор Булычов» М. Горького — [49](#_page049), [137](#_page137), [139](#_page139), [254](#_page254), [259](#_page259), [260](#_page260), [354](#_page354), [355](#_page355), [442](#_page442)

«Екатерина Ивановна» Л. Н. Андреева — [37](#_page037), [45](#_page045)

«Елизавета» Ф. Брукнера — [378](#_page378)

«Елизавета Петровна» Д. П. Смолина — [332](#_page332), [336](#_page336) (Ушаков), [337](#_page337) (Ушаков)

«Женитьба» Н. В. Гоголя — [72](#_page072), [349](#_page349)

«Женитьба Фигаро» Бомарше — [11](#_page011), [12](#_page012), [144](#_page144) (Сюзанна), [174](#_page174) (Альмавива, Фигаро), [233](#_page233), [290](#_page290), [403](#_page403), [432](#_page432) – [434](#_page434), [441](#_page441)

«Желтая кофта» Г. Бенримо и Д.‑К. Хазлтона — [79](#_page079), [80](#_page080), [81](#_page081), [287](#_page287)

«Живой труп» Л. Н. Толстого — [83](#_page083), [186](#_page186) (Протасов), [188](#_page188) (Протасов), [194](#_page194) (Протасов), [196](#_page196) (Протасов), [197](#_page197) (Протасов), [204](#_page204), [245](#_page245) (Каренин), [285](#_page285), [286](#_page286), [289](#_page289), [291](#_page291) (Маша), [398](#_page398)

{488} «Жизель» А. Адана — [472](#_page472), [476](#_page476)

«Жизнь Человека» Л. Н. Андреева — [212](#_page212)

«Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока — [86](#_page086), [91](#_page091) – [95](#_page095), [97](#_page097)

«Жорж Данден» Ж.‑Б. Мольера — [372](#_page372)

«Заговор чувств» Ю. К. Олеши — [137](#_page137), [138](#_page138)

«Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус — [428](#_page428)

«Земля» Н. Е. Вирты — [143](#_page143), [144](#_page144), [262](#_page262), [339](#_page339), [340](#_page340), [341](#_page341) (Андрей, Антонов, Сторожев, Фрол), [420](#_page420), [426](#_page426)

«Земля дыбом» С. М. Третьякова по М. Мартине — [67](#_page067), [69](#_page069), [71](#_page071)

«Золотая карета» Л. М. Леонова — [438](#_page438)

«Золотая осень» Ж. Кайаве и Р. Флерса — [363](#_page363), [364](#_page364)

«Золото» Вл. И. Немировича-Данченко — [31](#_page031)

«Золушка» С. С. Прокофьева — [477](#_page477)

«Зори» Э. Верхарна — [62](#_page062), [63](#_page063), [65](#_page065), [68](#_page068), [74](#_page074)

«Иванов» А. П. Чехова — [39](#_page039), [196](#_page196), [198](#_page198), [374](#_page374), [375](#_page375)

«Идиот» по Ф. М. Достоевскому — [248](#_page248) (Мышкин)

«Измена» А. И. Сумбатова (Южина) — [157](#_page157)

«Израиль» А. Бернстейна — [156](#_page156), [158](#_page158)

«Инга» А. Г. Глебова — [129](#_page129), [130](#_page130)

«История одного брака» Вл. Александрова (Крылова) — [163](#_page163)

«Иудейская вдова» Г. Кайзера — [415](#_page415)

«Каин» Д.‑Г. Байрона — [235](#_page235), [236](#_page236), [259](#_page259), [260](#_page260)

«Как вам будет угодно» В. Шекспира — [403](#_page403)

«Калхас» А. П. Чехова — [253](#_page253), [259](#_page259)

«Каменный гость» А. С. Пушкина — [202](#_page202) (Дон Гуан), [209](#_page209) (Дон Гуан), [245](#_page245) (Дон Гуан), [387](#_page387) (Дон Гуан)

«Карманьола» В. Фемилиди — [462](#_page462)

«Карнавал» Р. Шумана — [465](#_page465)

«Касатка» А. Н. Толстого — [367](#_page367), [368](#_page368) (князь Вельский)

«Квадратура круга» В. П. Катаева — [331](#_page331), [442](#_page442)

«Клоп» В. В. Маяковского — [70](#_page070), [108](#_page108)

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера — [148](#_page148), [149](#_page149) (Фердинанд), [372](#_page372), [396](#_page396), [397](#_page397)

«Колдунья» по А. Гольдфадену — [449](#_page449), [454](#_page454)

«Командарм 2» И. Л. Сельвинского — [67](#_page067), [69](#_page069), [71](#_page071), [134](#_page134)

«Конек-Горбунок» Ц. Пуни — [460](#_page460), [461](#_page461) (Царь-девица), [470](#_page470)

«Коппелия» Л. Делиба — [461](#_page461), [462](#_page462)

«Кориолан» В. Шекспира — [172](#_page172)

«Корневильские колокола» Р. Планкетта — [398](#_page398)

«Король-Арлекин» Р. Лотара — [85](#_page085), [90](#_page090)

«Король Лир» В. Шекспира — [233](#_page233), [280](#_page280), [281](#_page281), [446](#_page446), [451](#_page451), [452](#_page452), [456](#_page456), [457](#_page457)

«Косматая обезьяна» Ю. О’Нила — [98](#_page098), [99](#_page099), [132](#_page132)

«Красный мак» Р. М. Глиэра — [461](#_page461)

«Кремлевские куранты» Н. Ф. Погодина — [58](#_page058), [262](#_page262), [342](#_page342) (Забелин), [343](#_page343)

«Кукироль» П. Г. Антокольского, В. З. Масса, А. П. Глобы и В. Г. Зака — [96](#_page096), [97](#_page097)

«Лебединое озеро» П. И. Чайковского — [461](#_page461), [470](#_page470), [474](#_page474) (Зигфрид), [476](#_page476)

«Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского — [349](#_page349), [350](#_page350)

«Лев на площади» И. Г. Эренбурга — [108](#_page108)

«Лес» А. Н. Островского — [59](#_page059), [61](#_page061), [66](#_page066), [68](#_page068), [69](#_page069), [70](#_page070), [72](#_page072), [135](#_page135), [323](#_page323) (Аркашка), [324](#_page324), [326](#_page326) (Аркашка), [329](#_page329), [360](#_page360), [420](#_page420) (Аркашка)

«Лизистрата» Аристофана — [401](#_page401)

«Линия огня» Н. Н. Никитина — [101](#_page101), [297](#_page297)

{489} «Лоренцаччо» А. де Мюссе — [182](#_page182)

«Любовь быстра» на муз Э. Грига — [470](#_page470)

«Любовь под вязами» Ю. О’Нила — [98](#_page098), [99](#_page099), [132](#_page132), [292](#_page292), [295](#_page295), [296](#_page296) (Эбби Кабот)

«Любовь Яровая» К. А. Тренева — [46](#_page046), [58](#_page058), [142](#_page142), [144](#_page144) (Панова, Швандя), [193](#_page193), [194](#_page194) (Горностаев), [270](#_page270) (Швандя), [271](#_page271), [272](#_page272) (Швандя), [372](#_page372), [408](#_page408), [424](#_page424), [425](#_page425), [469](#_page469)

«Мадам Бовари» Г. Флобера — [106](#_page106), [107](#_page107), [108](#_page108)

«Мадам Сан-Жен» В. Сарду — [401](#_page401)

«Мазлтов» по Шолом-Алейхему — [447](#_page447), [449](#_page449)

«Макбет» В. Шекспира — [72](#_page072), [171](#_page171) – [173](#_page173), [407](#_page407)

«Мандат» Н. Р. Эрдмана — [22](#_page022), [70](#_page070), [129](#_page129), [135](#_page135)

«Мария Стюарт» Ф. Шиллера — [146](#_page146), [154](#_page154), [158](#_page158), [160](#_page160), [399](#_page399), [406](#_page406), [408](#_page408)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова — [65](#_page065), [66](#_page066), [396](#_page396), [398](#_page398)

«Машиналь» С. Тредуэлл — [100](#_page100), [101](#_page101), [292](#_page292), [295](#_page295)

«Медный всадник» Р. М. Глиэра — [472](#_page472)

«Мертвые души» по Н. В. Гоголю (инсценировка М. А. Булгакова) — [187](#_page187), [193](#_page193), (Ноздрев), [218](#_page218) (Чичиков), [233](#_page233), [234](#_page234) (Чичиков), [254](#_page254) (Плюшкин), [259](#_page259) (Плюшкин), [270](#_page270) (Плюшкин), [417](#_page417), [422](#_page422), [434](#_page434) (Собакевич)

«Месяц в деревне» И. С. Тургенева — [17](#_page017) (Ракитин)

«Мечта любви» А. И. Косоротова — [365](#_page365), [366](#_page366)

«Мещане» М. Горького — [375](#_page375), [376](#_page376)

«Мещанин во дворянстве» Ж.‑Б. Мольера — [17](#_page017)

«Микаэль Крамер» Г. Гауптмана — [188](#_page188)

«Мирандолина» С. Н. Василенко — [472](#_page472)

«Мисс Гоббс» Дж. Джерома — [363](#_page363)

«Мистерия-буфф» В. В. Маяковского — [64](#_page064), [68](#_page068)

«Miserere» С. С. Юшкевича — [37](#_page037), [45](#_page045), [384](#_page384)

«Мнимый больной» Ж.‑Б. Мольера — [6](#_page006) (Арган), [17](#_page017), [387](#_page387) (Арган)

«Мой друг» Н. Ф. Погодина — [146](#_page146)

«Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина — [20](#_page020)

«Мысль» Л. Н. Андреева — [37](#_page037), [45](#_page045), [254](#_page254), [255](#_page255) (Керженцев)

«На бойком месте» А. Н. Островского — [404](#_page404), [408](#_page408)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского — [17](#_page017) (Крутицкий), [18](#_page018), [19](#_page019), [187](#_page187) (Голутвин), [190](#_page190), [191](#_page191) (Голутвин), [201](#_page201), [202](#_page202) (Глумов), [209](#_page209) (Глумов), [244](#_page244) (Глумов), [245](#_page245) (Глумов), [251](#_page251), [252](#_page252) (Городулин), [258](#_page258) (Городулин), [268](#_page268) (Крутицкий), [372](#_page372) (Городулин)

«На дне» М. Горького — [16](#_page016) (Сатин), [18](#_page018) (Сатин), [186](#_page186), [187](#_page187) (Лука), [188](#_page188) (Лука), [191](#_page191) (Лука), [199](#_page199) (Барон), [204](#_page204), [209](#_page209) (Барон), [239](#_page239) (Сатин, Барон, Бубнов), [250](#_page250), [251](#_page251) (Васька Пепел), [376](#_page376) (Настя), [377](#_page377), [423](#_page423), [439](#_page439)

«Насильники» А. Н. Толстого — [372](#_page372)

«Наталья Тарпова» С. А. Семенова — [101](#_page101), [296](#_page296), [297](#_page297)

«Нахлебник» И. С. Тургенева — [251](#_page251), [262](#_page262) (Тропачев)

«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского — [276](#_page276)

«Негр» Ю. О’Нила — [98](#_page098), [99](#_page099), [100](#_page100) (Элла, Джим), [132](#_page132), [292](#_page292), [295](#_page295), [296](#_page296) (Элла, Джим)

«Недомерок» Д. Никкодеми — [363](#_page363)

«Неприятель» С. И. Мамонтова — [404](#_page404)

«Нечистая сила» А. Н. Толстого — [275](#_page275), [278](#_page278), [366](#_page366), [367](#_page367) (Шилов)

«Николай I и декабристы» А. Р. Кугеля — [199](#_page199) (Николай), [204](#_page204) (Николай, Трубецкой), [206](#_page206), [223](#_page223), [230](#_page230) (Николай, Трубецкой), [237](#_page237) (Николай), [244](#_page244) (Николай)

«Николай Ставрогин» («Бесы») по Ф. М. Достоевскому — [202](#_page202), [221](#_page221), [246](#_page246), [298](#_page298)

{490} «Новое дело» Вл. И. Немировича-Данченко — [31](#_page031), [32](#_page032)

«Ночной туман» А. И. Сумбатова (Южина) — [146](#_page146), [174](#_page174)

«Ночь на старом рынке» по И. Л. Перецу — [449](#_page449)

«Обмен» П. Клоделя — [85](#_page085)

«Овечий источник» («Фуэнте Овехуна») Лопе де Вега — [156](#_page156), [158](#_page158) (Лауренсия), [162](#_page162), [167](#_page167)

«Огненное кольцо» С. Л. Полякова — [173](#_page173)

«Одинокие» Г. Гауптмана — [196](#_page196) (Иоганн Фокерат), [197](#_page197) (Фокерат)

«Озеро Люль» А. М. Файко — [61](#_page061), [72](#_page072), [96](#_page096)

«Оливер Кромвель» А. В. Луначарского — [172](#_page172)

«Опера нищих» («Трехгрошовая опера») Б. Брехта — [97](#_page097), [98](#_page098)

«Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского — [101](#_page101) – [105](#_page105), [108](#_page108), [133](#_page133), [297](#_page297)

«Орлеанская дева» Ф. Шиллера — [154](#_page154) – [156](#_page156), [159](#_page159), [162](#_page162)

«Осенние скрипки» И. Д. Сургучева — [38](#_page038), [376](#_page376), [377](#_page377)

«Отелло» В. Шекспира — [14](#_page014), [16](#_page016), [21](#_page021), [147](#_page147), [172](#_page172), [173](#_page173), [233](#_page233), [259](#_page259), [260](#_page260), [261](#_page261), [383](#_page383) – [385](#_page385), [407](#_page407), [408](#_page408), [433](#_page433)

«Павел I» Д. С. Мережковского — [279](#_page279), [280](#_page280), [282](#_page282)

«Патетическая соната» М. Кулиша — [102](#_page102), [107](#_page107)

«Певец своей печали» О. И. Дымова — [123](#_page123)

«Первые шаги» В. А. Рышкова — [402](#_page402)

«Пер Гюнт» Г. Ибсена — [83](#_page083), [98](#_page098) (Анитра), [250](#_page250), [254](#_page254), [256](#_page256), [257](#_page257), [285](#_page285), [286](#_page286), [290](#_page290) (Анитра)

«Пигмалион» Б. Шоу — [364](#_page364)

«Пиквикский клуб» по Ч. Диккенсу — [442](#_page442), [443](#_page443)

«Пламя Парижа» Б. В. Асафьева — [465](#_page465)

«Платон Кречет» А. Е. Корнейчука — [143](#_page143), [420](#_page420) (Берест), [426](#_page426), [442](#_page442), [443](#_page443) (Бублик)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого — [30](#_page030), [418](#_page418), [419](#_page419) (Кругосветлов), [443](#_page443), [444](#_page444)

«Побежденный Рим» А. Пароли — [159](#_page159)

«Поджигатели» А. В. Луначарского — [96](#_page096)

«Пока не остановится сердце» К. Г. Паустовского — [109](#_page109)

«Покрывало Пьеретты» А. Шницлера — Э. Донаньи — [79](#_page079) – [81](#_page081), [287](#_page287)

«Половчанские сады» Л. М. Леонова — [49](#_page049)

«Порги и Бесс» Дж. Гершвина — [454](#_page454)

«Посадник» А. К. Толстого — [164](#_page164)

«Последние годы» А. Н. Толстого — [342](#_page342) (Грозный), [344](#_page344)

«Последние дни» М. А. Булгакова — [420](#_page420)

«Последний решительный» В. В. Вишневского — [69](#_page069), [72](#_page072), [134](#_page134), [135](#_page135), [329](#_page329)

«Последняя воля» Вл. И. Немировича-Данченко — [31](#_page031)

«Последняя жертва» А. Н. Островского — [11](#_page011)

«Потоп» Г. Бергера — [299](#_page299), [300](#_page300) (Фрэзер), [304](#_page304) (Фрэзер)

«Правда — хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского — [349](#_page349)

«Праздник мира» Г. Гауптмана — [299](#_page299), [308](#_page308), [310](#_page310), [317](#_page317)

«Предложение» А. П. Чехова — [329](#_page329)

«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха — [79](#_page079), [398](#_page398)

«Преступление и наказание» по Ф. М. Достоевскому — [180](#_page180), [248](#_page248) (Раскольников), [413](#_page413), [444](#_page444), [445](#_page445)

«Привидения» Г. Ибсена — [146](#_page146), [156](#_page156), [158](#_page158), [160](#_page160), [161](#_page161), [182](#_page182), [203](#_page203), [378](#_page378)

«Принцесса Брамбилла» Э.‑Т.‑А. Гофмана — [86](#_page086)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци — [87](#_page087), [136](#_page136) – [138](#_page138), [346](#_page346) – [350](#_page350)

«Провинциалка» И. С. Тургенева — [299](#_page299) (Миша)

{491} «Продавцы славы» М. Паньоля и П. Нивуа — [9](#_page009), [13](#_page013), [415](#_page415)

«Проигранная ставка» Л. Алпатьина — [402](#_page402)

«Прометей» Эсхила — [218](#_page218), [2](#_page002), [55](#_page055) – [237](#_page237), [241](#_page241)

«Профессор Сторицын» Л. Н. Андреева — [392](#_page392), [393](#_page393)

«Пугачевщина» К. А. Тренева — [187](#_page187), [193](#_page193), [250](#_page250), [257](#_page257), [259](#_page259), [260](#_page260), [332](#_page332), [336](#_page336)

«Путешествие Вениамина III» по Менделе Мойхер-Сфориму — [449](#_page449), [457](#_page457) (Вениамин)

«Путь к славе» («Лестница славы») Э. Скриба — [370](#_page370)

«Разбойники» Ф. Шиллера — [146](#_page146), [332](#_page332), [337](#_page337) (Шпигельберг), [428](#_page428), [429](#_page429) (Карл Моор, Шпигельберг), [433](#_page433) (Франц Моор)

«Раскинулось море широко» В. В. Вишневского, А. А. Крона и А. Азарова — [109](#_page109)

«Растеряева улица» по Г. И. Успенскому — [372](#_page372), [408](#_page408), [409](#_page409)

«Расточитель» М. Стебницкого (Н. С. Лескова) — [282](#_page282)

«Растратчики» В. П. Катаева — [7](#_page007), [335](#_page335), [336](#_page336) (Ванечка, Шольте), [434](#_page434)

«Ревизор» Н. В. Гоголя — [52](#_page052), [70](#_page070), [72](#_page072), [87](#_page087), [129](#_page129), [134](#_page134), [187](#_page187) (Бобчинский), [233](#_page233), [248](#_page248), [252](#_page252) (Ляпкин-Тяпкин), [269](#_page269), [282](#_page282), [302](#_page302) – [305](#_page305), [372](#_page372) (Земляника), [377](#_page377)

«Ревность» М. П. Арцыбашева — [36](#_page036), [289](#_page289)

«Рискованная роль» Ф. Мольнара — [363](#_page363)

«Ричард III» В. Шекспира — [164](#_page164), [172](#_page172), [232](#_page232), [235](#_page235), [241](#_page241)

«Розита» А. П. Глобы — [98](#_page098), [294](#_page294)

«Роман» Э. Шелдона — [278](#_page278), [279](#_page279) (Армстронг)

«Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева — [472](#_page472), [476](#_page476), [477](#_page477)

«Ромео и Джульетта» В. Шекспира — [86](#_page086), [105](#_page105)

«Росмерсхольм» Г. Ибсена — [253](#_page253), [254](#_page254), [258](#_page258) (Брендель)

«Русские люди» К. М. Симонова — [426](#_page426), [427](#_page427)

«Рюи Блаз» В. Гюго — [195](#_page195)

«Савва» Л. Н. Андреева — [281](#_page281)

«Сакунтала» Калидасы — [83](#_page083), [84](#_page084), [94](#_page094), [291](#_page291), [292](#_page292)

«Саламбо» А. Арендса — [470](#_page470)

«Саломея» О. Уайльда — [85](#_page085), [86](#_page086), [292](#_page292), [389](#_page389) – [391](#_page391)

«Свадьба» А. П. Чехова — [136](#_page136), [137](#_page137), [351](#_page351)

«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина — [72](#_page072), [270](#_page270) (Расплюев), [329](#_page329), [330](#_page330)

«Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу — [299](#_page299) (Калеб), [300](#_page300) (Калеб), [304](#_page304) (Калеб)

«Светочи» А. Батайля — [156](#_page156), [174](#_page174)

«Село Степанчиково» по Ф. М. Достоевскому — [186](#_page186), [187](#_page187) (Опискин), [190](#_page190) (Опискин), [191](#_page191) (Опискин)

«Семья» Л. А. Ходжа-Эйнатова — [459](#_page459)

«Сергей Сатилов» А. И. Сумбатова (Южина) — [169](#_page169)

«Сердце не камень» А. Н. Островскою — [405](#_page405)

«Сестра Беатриса» М. Метерлинка — [66](#_page066)

«Сестры Жерар» А.‑Ф. Деннери — [11](#_page011), [378](#_page378)

«Синяя птица» М. Метерлинка — [9](#_page009), [285](#_page285), [286](#_page286) (Митиль)

«Сирокко» В. Г. Зака и Ю. Б. Данцигера — [97](#_page097)

«Сказка об Иване-дураке» Л. Н. Толстого — [429](#_page429)

«Скверный анекдот» по Ф. М. Достоевскому — [326](#_page326)

«Скупой» Ж.‑Б. Мольера — [259](#_page259) (Гарпагон)

«Скутаревский» Л. М. Леонова — [372](#_page372)

«Слава» В. М. Гусева — [360](#_page360)

«Слесарь и Канцлер» А. В. Луначарского — [401](#_page401)

«Слуга двух господ» К. Гольдони — [401](#_page401), [415](#_page415), [418](#_page418) (Труффальдино)

{492} «Смена героев» Б. С. Ромашова — [272](#_page272), [372](#_page372)

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина — [189](#_page189), [190](#_page190), [253](#_page253), [254](#_page254), [250](#_page250), [260](#_page260), [377](#_page377)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина — [68](#_page068), [281](#_page281)

«Снегурочка» А. Н. Островского — [9](#_page009)

«Собачий вальс» Л. Н. Андреева — [281](#_page281)

«Собор Парижской богоматери» по В. Гюго — [272](#_page272)

«Соперницы» П. Гертеля — [462](#_page462)

«Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского — [79](#_page079), [80](#_page080)

«Соучастники» П. Д. Боборыкина — [156](#_page156)

«Список благодеяний» Ю. К. Олеши — [129](#_page129), [134](#_page134)

«Спящая красавица» П. И. Чайковского — [468](#_page468)

«Стакан воды» Э. Скриба — [163](#_page163), [174](#_page174)

«Старик» М. Горького — [110](#_page110), [111](#_page111)

«Старый закал» А. И. Сумбатова (Южина) — [403](#_page403)

«Стенька Разин» В. В. Каменского — [290](#_page290), [291](#_page291) (Царевна Мейран)

«Столпы общества» Г. Ибсена — [203](#_page203)

«Страх» А. Н. Афиногенова — [259](#_page259), [261](#_page261), [262](#_page262) (Бородин), [378](#_page378), [438](#_page438)

«Счастливец» Вл. И. Немировича-Данченко — [32](#_page032)

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского — [10](#_page010), [11](#_page011) (Негина)

«Талисман» Р. Дриго — [469](#_page469)

«Тарас Бульба» В. П. Соловьева-Седого — [477](#_page477)

«Тартюф» Ж.‑Б. Мольера — [15](#_page015), [17](#_page017) (Оргон), [418](#_page418), [419](#_page419)

«Тевье-молочник» по Шолом-Алейхему — [446](#_page446), [451](#_page451), [452](#_page452)

«Тень» Н. И. Тимковского — [158](#_page158), [163](#_page163)

«Тетка Чарлея» Б. Томаса — [265](#_page265), [267](#_page267), [268](#_page268), [270](#_page270)

«Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева — [276](#_page276), [277](#_page277), [278](#_page278) (Консуэлла), [282](#_page282) (Тот), [284](#_page284), [365](#_page365), [392](#_page392), [393](#_page393)

«Травиата» Дж. Верди — [394](#_page394)

«Трахинянки» Софокла — [378](#_page378)

«Три вора» по роману У. Натара — [326](#_page326), [327](#_page327)

«Три сестры» А. П. Чехова — [19](#_page019) (Вершинин), [43](#_page043), [49](#_page049), [50](#_page050), [196](#_page196) (Тузенбах) [197](#_page197) (Тузенбах, Ирина), [210](#_page210) (Тузенбах), [244](#_page244) (Тузенбах), [245](#_page245) (Тузенбах), [251](#_page251), [252](#_page252) (Соленый), [342](#_page342), [343](#_page343) (Тузенбах, Ирина), [375](#_page375), [377](#_page377), [401](#_page401), [439](#_page439), [440](#_page440)

«Три толстяка» Ю. К. Олеши — [417](#_page417)

«Трудовой хлеб» А. Н. Островского — [371](#_page371)

«1905 год» Ю. В. Соболева, В. А. Подгорного — [284](#_page284)

«1613 год» Н. А. Чаева — [156](#_page156)

«Убеждения г‑жи Обрэ» А. Дюма — [158](#_page158)

«У врат царства» К. Гамсуна — [143](#_page143) (фру Карено), [196](#_page196) (Карено), [197](#_page197) (Карено), [201](#_page201) (Карено), [204](#_page204) (Карено), [205](#_page205) (Карено), [241](#_page241), [242](#_page242) (Карено, Нервен), [252](#_page252)

«У жизни в лапах» К. Гамсуна — [201](#_page201), [202](#_page202) (Пер Баст), [204](#_page204) (Пер Баст), [245](#_page245) (Пер Баст), [252](#_page252), [282](#_page282), [376](#_page376)

«Укрощение строптивой» В. Шекспира — [322](#_page322) (Грумио), [323](#_page323) (Грумио), [324](#_page324), [363](#_page363), [364](#_page364)

«Улица радости» Н. А. Зархи — [8](#_page008), [9](#_page009) (Буслов, Редкозубов), [130](#_page130)

«Унтиловск» Л. М. Леонова — [18](#_page018), [193](#_page193), [194](#_page194) (Черваков), [423](#_page423), [437](#_page437)

«Уриэль Акоста» К. Гуцкова — [447](#_page447), [450](#_page450), [451](#_page451)

«У стен Ленинграда» В. В. Вишневского — [108](#_page108)

«Уходящие» Я. Яшинского — [164](#_page164)

«Учитель Бубус» А. М. Файко — [68](#_page068), [70](#_page070)

{493} «Фамира-кифарэд» И. Ф. Анненского — [85](#_page085), [86](#_page086), [88](#_page088), [90](#_page090), [94](#_page094)

«Фауст» И.‑В. Гете — [232](#_page232), [235](#_page235)

«Федра» М. Расина — [86](#_page086), [88](#_page088) – [93](#_page093), [95](#_page095), [104](#_page104), [108](#_page108), [292](#_page292), [293](#_page293)

«Фрейлехс» З. Шнеера (Окуня) — [453](#_page453), [458](#_page458)

«Хозяйка гостиницы» К. Гольдони — [16](#_page016), [20](#_page020) (Кавалер, Мирандолина), [308](#_page308), [384](#_page384) (Мирандолина), [386](#_page386), [387](#_page387) (Кавалер), [388](#_page388), [391](#_page391) (Мирандолина)

«Холопы» П. П. Гнедича — [159](#_page159), [162](#_page162)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого — [16](#_page016), [185](#_page185), [186](#_page186), [188](#_page188), [339](#_page339), [340](#_page340), [344](#_page344), [377](#_page377), [401](#_page401), [424](#_page424), [434](#_page434)

«Царь Эдип» Софокла — [195](#_page195), [398](#_page398)

«Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу — [105](#_page105), [382](#_page382), [383](#_page383)

«Цена жизни» Вл. И. Немировича-Данченко — [31](#_page031), [32](#_page032)

«Чайка» А. П. Чехова — [32](#_page032), [62](#_page062), [78](#_page078), [109](#_page109), [110](#_page110), [248](#_page248) (Треплев), [249](#_page249), [373](#_page373), [374](#_page374)

«Чародейка» И. В. Шпажинского — [404](#_page404)

«Человек, который был Четвергом» Г.‑К. Честертона — [96](#_page096), [101](#_page101)

«Человек, который смеется» В. Гюго — [310](#_page310), [312](#_page312), [313](#_page313), [315](#_page315) (королева Анна)

«Человек с ружьем» Н. Ф. Погодина — [354](#_page354) – [356](#_page356)

«Чертов мост» А. Н. Толстого — [108](#_page108)

«Чудак» А. Н. Афиногенова — [313](#_page313), [314](#_page314) – [316](#_page316) (Трощина)

«Чудо святого Антония» М. Метерлинка — [136](#_page136), [137](#_page137), [139](#_page139)

«Чужие» И. Н. Потапенко — [265](#_page265), [267](#_page267), [269](#_page269)

«Шарманка сатаны» Н. Тэффи — [402](#_page402)

«Шляпа» В. Ф. Плетнева — [354](#_page354)

«Шопениана», балет на музыку Ф. Шопена — [465](#_page465)

«Штиль» В. Н. Билль-Белоцерковского — [284](#_page284)

«Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского — [145](#_page145)

«Шутники» А. Н. Островского — [405](#_page405)

«Электра» Г. фон Гофмансталя — [407](#_page407), [408](#_page408)

«Эмилия Галотти» Г.‑Э. Лессинга — [156](#_page156)

«Эрик XIV» А. Стриндберга — [303](#_page303), [304](#_page304), [305](#_page305), [309](#_page309), [313](#_page313), [315](#_page315)

«Эуген Несчастный» Э. Толлера — [415](#_page415)

«Юлий Цезарь» В. Шекспира — [29](#_page029), [30](#_page030), [57](#_page057), [199](#_page199), [245](#_page245), [250](#_page250)

«Ярость» Е. Г. Яновского — [283](#_page283), [284](#_page284)

«Ящик с игрушками», пантомима на музыку К. Дебюсси — [85](#_page085)

# **{****478}** Примечания

*В состав тома входит книга «Театральные портреты», изданная в 1939 г. (М.‑Л., «Искусство»), и отдельные статьи о деятелях советского театра, написанные в разные годы*.

1. В данной редакции статья была опубликована в журнале «Театр» (1962, № 1) и в книге: П. А. Марков, Правда театра (М., «Искусство», 1965). [↑](#endnote-ref-2)
2. Данный вариант статьи опубликован в книге: П. А. Марков, Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре (М., изд. ВТО, 1960). [↑](#endnote-ref-3)
3. Впервые опубликовано в журнале «Театр и драматургия» (1934, № 2). Печатается по тексту книги: П. А. Марков, Правда театра. [↑](#endnote-ref-4)
4. Впервые опубликовано в книге: А. Я. Таиров, Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма (М., изд. ВТО, 1970). [↑](#endnote-ref-5)
5. Опубликовано в журнале «Советский театр» (1932, № 10 – 11) и в книге: П. Марков, Театральные портреты. (М.‑Л., «Искусство», 1939). [↑](#endnote-ref-6)
6. Опубликована в книге: П. Марков, Театральные портреты, а также в сб. «М. Н. Ермолова» (М., «Искусство», 1955). [↑](#endnote-ref-7)
7. Опубликована в книге: П. Марков. Театральные портреты. [↑](#endnote-ref-8)
8. Опубликована в книге: П. Марков. Театральные портреты. [↑](#endnote-ref-9)
9. Опубликована в книге: П. Марков, Театральные портреты. [↑](#endnote-ref-10)
10. Первая статья впервые опубликована в книге: П. Марков, Театральные портреты; вторая статья в «Ежегоднике МХТ» за 1948 г., т. II (М.‑Л., «Искусство», 1951), в сб. «В. И. Качалов» (М., «Искусство», 1954) и в книге: П. А. Марков, Правда театра. [↑](#endnote-ref-11)
11. Опубликована в книге: П. Марков, Театральные портреты и в сб. «Л. М. Леонидов» (М., «Искусство», 1960). [↑](#endnote-ref-12)
12. Опубликована в книге: П. Марков, Театральные портреты. [↑](#endnote-ref-13)
13. Опубликована в книге: П. Марков, Театральные портреты. [↑](#endnote-ref-14)
14. Опубликована в книге: П. Марков, Театральные портреты. [↑](#endnote-ref-15)
15. Опубликована в журнале «Красная новь» (1925, № 3). [↑](#endnote-ref-16)
16. Опубликована в книге: П. Марков, Театральные портреты. [↑](#endnote-ref-17)
17. {479} Опубликована в книге: П. Марков, Театральные портреты. [↑](#endnote-ref-18)
18. Опубликована в книге: П. Марков, Театральные портреты. Печатается по тексту книги: П. А. Марков, Правда театра. [↑](#endnote-ref-19)
19. Опубликована в книге: П. Марков, Театральные портреты. Печатается по тексту книги: П. А. Марков, Правда театра. [↑](#endnote-ref-20)
20. Первый вариант опубликован в газете «Правда», 1937, 24 февраля. [↑](#endnote-ref-21)
21. Опубликована в сб. «Н. М. Радин» (М., изд. ВТО, 1966). [↑](#endnote-ref-22)
22. Впервые опубликована в газете «Литература и искусство» (1942, 18 июля). Публикуется по тексту книги: П. А. Марков, Правда театра. [↑](#endnote-ref-23)
23. В данной редакции публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-24)
24. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-25)
25. Впервые опубликована в книге: Е. Тиме, Дороги искусства (М., изд. ВТО, 1963; второе изд. — 1967). [↑](#endnote-ref-26)
26. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-27)
27. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-28)
28. Впервые опубликована в журнале «Театр» (1949, № 11). [↑](#endnote-ref-29)
29. Впервые опубликована в журнале «Театр» (1968, № 11). Печатается по тексту сб. «Николай Петрович Баталов» (М., «Искусство», 1971). [↑](#endnote-ref-30)
30. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-31)
31. Впервые опубликована в журнале «Театр» (1964, № 3). Печатается по тексту книги: П. А. Марков, Правда театра. [↑](#endnote-ref-32)
32. Опубликована в журнале «Театр» (1948, № 2). Печатается по тексту книги: П. А. Марков, Правда театра. [↑](#endnote-ref-33)
33. Опубликована в журнале «Театр» (1969, № 8). [↑](#endnote-ref-34)
34. Первый вариант опубликован в журнале «Театр» (1965, № 11). [↑](#endnote-ref-35)
35. Впервые опубликована в журнале «Театр и драматургия» (1933, № 4). [↑](#endnote-ref-36)
36. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-37)
37. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-38)