Рубен Симонов: **Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Р. Н. Симонове** / Ред.‑сост. Н. Г. Литвиненко. М.: ВТО, 1981. 559 с.

*А. Анастасьев.*Рубен Симонов 5 [Читать](#_Toc403216231)

**Творческое наследие**

**Воспоминания** 15 [Читать](#_Toc403216233)

Начало… 15 [Читать](#_Toc403216234)

Федор Иванович Шаляпин 42 [Читать](#_Toc403216235)

Вахтангов в Шаляпинской студии 58 [Читать](#_Toc403216236)

Уроки Евгения Богратионовича 60 [Читать](#_Toc403216237)

А. П. Чехов у вахтанговцев 62 [Читать](#_Toc403216238)

Вс. Э. Мейерхольд 73 [Читать](#_Toc403216239)

В других театрах… 80 [Читать](#_Toc403216240)

Театр-студия под руководством Р. Симонова 81 [Читать](#_Toc403216241)

Дон Андрес де Рибейра 97 [Читать](#_Toc403216242)

Гастроли в Париже в 1928 году 98 [Читать](#_Toc403216243)

Несыгранная роль 107 [Читать](#_Toc403216244)

Костя-Капитан 113 [Читать](#_Toc403216245)

Бенедикт 116 [Читать](#_Toc403216246)

Иван Александрович Хлестаков 122 [Читать](#_Toc403216247)

Дон Кихот 125 [Читать](#_Toc403216248)

«На крови» 131 [Читать](#_Toc403216249)

«Человек с ружьем» (Погодин. Щукин. Коллектив театра Вахтангова. Режиссерское решение спектакля) 140 [Читать](#_Toc403216250)

«Абессалом и Этери» 149 [Читать](#_Toc403216251)

М. А. Булгаков 151 [Читать](#_Toc403216252)

А. М. Лобанов 155 [Читать](#_Toc403216253)

О. Н. Абдулов 160 [Читать](#_Toc403216254)

**«Принцесса Турандот» 1922 г.** (Из книги «С Вахтанговым») 166 [Читать](#_Toc403216255)

**Статьи Р. Н. Симонова**

Больше смелости! 252 [Читать](#_Toc403216257)

Большой художник 256 [Читать](#_Toc403216258)

В центре — актер 262 [Читать](#_Toc403216259)

Искать дороги разные 267 [Читать](#_Toc403216260)

К 100‑летию со дня рождения К. С. Станиславского 274 [Читать](#_Toc403216261)

Михаил Александрович Чехов 288 [Читать](#_Toc403216265)

Творить радость 298 [Читать](#_Toc403216266)

Театр — праздник 301 [Читать](#_Toc403216267)

Щукин — городничий 309 [Читать](#_Toc403216268)

**Статьи и воспоминания о Р. Н. Симонове**

*Ю. Завадский*. Радостный художник 315 [Читать](#_Toc403216270)

*Е. Симонов* 325 [Читать](#_Toc403216271)

*Ц. Мансурова* 343 [Читать](#_Toc403216274)

*И. Толчанов* 345 [Читать](#_Toc403216275)

*А. Ремизова* 348 [Читать](#_Toc403216276)

*М. Синельникова* 352 [Читать](#_Toc403216277)

*В. Осенев* 361 [Читать](#_Toc403216278)

*Ю. Борисова* 367 [Читать](#_Toc403216279)

*Н. Гриценко* 370 [Читать](#_Toc403216280)

*М. Ульянов*. Неповторимый учитель 376 [Читать](#_Toc403216281)

*Л. Снежницкий*. Симонов репетирует «Фронт» 379 [Читать](#_Toc403216282)

*Л. Максакова* 423 [Читать](#_Toc403216283)

*А. Немировский* 429 [Читать](#_Toc403216284)

*Вл. Пименов* 435 [Читать](#_Toc403216285)

*Г. Бояджиев*. Поэт сцены 439 [Читать](#_Toc403216286)

*М. Максакова*. «Кармен» в постановке Р. Н. Симонова (Большой театр, 1945) 456 [Читать](#_Toc403216287)

*Б. Петкер* 458 [Читать](#_Toc403216288)

*Леонид Утесов, Эдит Утесова* 464 [Читать](#_Toc403216289)

*Лев Славин*. Таинственный цветок спектакля 467 [Читать](#_Toc403216290)

*Александр Крон* 474 [Читать](#_Toc403216291)

*Леонид Зорин*. Думая о Симонове 475 [Читать](#_Toc403216292)

*С. Кауфман*. Режиссер-дирижер 487 [Читать](#_Toc403216293)

*В. Гаевский*. Памяти Сирано 500 [Читать](#_Toc403216294)

*М. Костанян*. Обаяние — заразительность — театральность 505 [Читать](#_Toc403216295)

*Я. Фельдман*. Рубен Симонов и узбекский театр 512 [Читать](#_Toc403216296)

*К. Барташевич*. Р. Н. Симонов в красноармейском клубе 523 [Читать](#_Toc403216298)

**Примечания и приложения**

Примечания 531 [Читать](#_Toc403216302)

Краткая летопись жизни и творчества Рубена Николаевича Симонова 538 [Читать](#_Toc403216299)

Библиография печатных работ Р. Н. Симонова 549 [Читать](#_Toc403216300)

Именной указатель 553 [Читать](#_Toc403216301)

# **{****5}** Рубен Симонов

Настоящий художник не похож на других. У него все свое — и мысль, и стиль, и краски. И непременно — человеческая индивидуальность. Таким художником был и сохранился в нашей памяти один из самых сильных и светлых талантов советской сцены Рубен Николаевич Симонов.

Вновь приходится говорить о горькой участи актера и режиссера: уже давно мы не видим Симонова на сценических подмостках, а молодые зрители не видели его никогда; лишь немногие поставленные им спектакли сохранились в нынешнем репертуаре; если же принять во внимание, что Р. Н. Симонов очень редко снимался в кино, то и это, пусть несовершенное, но реальное средство продления жизни драматического артиста в искусстве оказывается бессильным.

Вместе с тем невозможно представить себе советский театр без Рубена Симонова, потому что он оставил в нем глубокий след, проложил свою, только ему принадлежащую, симоновскую тропу. Этой тропой идут в искусстве многочисленные ученики Р. Н. Симонова, ныне знаменитые вахтанговские актеры. А кроме того — так бывает только с крупнейшими артистами, — Рубен Симонов остался в истории советского театра как прекрасная легенда, живущая в сознании не только тех, кто видел его на сцене, но и новых зрительских поколений.

С первых шагов Р. Н. Симонова в искусстве судьба благоприятствовала ему. В двадцать лет он поступил в существовавшую тогда в Москве Шаляпинскую студию, а через год — в 1920 году — пришел к Вахтангову и навсегда остался верен заветам великого режиссера. В Вахтанговской студии начинающие актеры встречались со Станиславским, тесно общались с Мейерхольдом. Уже в первых студийных спектаклях — «Чудо святого Антония» М. Метерлинка, «Свадьба» А. Чехова, в знаменитой «Принцессе Турандот» К. Гоцци — Р. Симонов обнаружил редкое актерское дарование. Недаром, увидев юного студийца еще в учебной, «сильно драматической» роли, Вахтангов заметил: «Он будет замечательным комедийным актером». Пророчество сбылось, хотя комедийность приобрела в искусстве Симонова особые очертания.

После трагически ранней смерти учителя Симонов становится одним из самых активных строителей студии, которая вскоре была названа Театром имени Евг. Вахтангова. Уже в те ранние годы в молодом актере открылся режиссерский талант, и поставленный им в 1924 году водевиль Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин» стал заметным явлением московской театральной жизни. В этом спектакле плодотворно развивалась тогда вахтанговская традиция.

Затем следует череда актерских и режиссерских работ, казалось бы, до отказа заполнивших жизнь молодого артиста. Однако, по-вахтанговски энергичный и жадный к искусству, склонный к смелым экспериментам, молодой Симонов в 1928 году создает свою студию. Этот театр-студия просуществовал не столь уж долго, но остался яркой страницей в нашей театральной истории.

В студии сделали первые шаги в искусстве многие известные в будущем актеры, одним из «открытий» была молодая Ксения Тарасова, мелькнувшая на театральном небосклоне как звезда первой величины, но, к сожалению, — как это иногда бывает — не нашедшая в дальнейшем своей сценической {6} дороги. Вместе с Р. Н. Симоновым в молодом театре талантливо и энергично работал его товарищ по Шаляпинской студии А. М. Лобанов, поставивший всеми признанный тогда и вошедший в историю советского театра спектакль «Таланты и поклонники» А. Н. Островского. Из симоновских постановок наиболее значительными были первый опыт сценического воплощения «Поднятой целины» М. А. Шолохова и «Машиналь» американской писательницы С. Тредуэлл. Эта работа, показанная на крохотной сцене, выдерживала конкуренцию со знаменитым спектаклем А. Я. Таирова в Камерном театре.

Постепенно, год от году, растет творческий авторитет Р. Н. Симонова в вахтанговском коллективе, и его сверстники признают в нем своего лидера: в 1939 году он становится главным режиссером, художественным руководителем Государственного театра имени Евг. Вахтангова, занимая этот пост до последнего дня жизни.

О каждой роли, о режиссерских работах Р. Н. Симонова много писали, и чаще всего благожелательно. Конечно, выпали и на его долю критические упреки — иногда справедливые, порой необоснованные. Так, в трудные периоды развития нашего театра режиссера, склонного к яркой театральности, к легким музыкальным жанрам на драматической сцене, напрасно обвиняли в «мелкотемье», в отходе от строгого реализма. Однако можно с радостью и уверенностью сказать, что творческая судьба артиста сложилась счастливо, и работа в театре принесла ему заслуженную славу и признание. Но вот что, однако, удивительно: в нашей богатой театральной библиотеке до сих пор нет исследования творчества Р. Н. Симонова, литература о нем ограничена рассыпанными в периодической печати рецензиями и немногими очерками. В какой-то мере этот пробел восполняет книга самого Симонова, выразительно и лаконично озаглавленная, — «С Вахтанговым». В этой книге — живой образ учителя, воспоминания о прошлом, театральные взгляды Р. Симонова, его надежды на будущее советского театра. Автор строит свое повествование вольно, прибегает к различным литературным приемам, вводит публицистические фрагменты, однако главное внимание он уделяет — и в этом основная ценность книги — трем вахтанговским спектаклям: «Свадьбе», «Чуду святого Антония» и «Принцессе Турандот».

В книге «С Вахтанговым» за пределами авторского внимания остались десятилетия его собственного зрелого творчества. В известной мере этот пробел восполняют «Воспоминания», над которыми Р. Н. Симонов работал уже после издания книги «С Вахтанговым». К сожалению, он не успел завершить свою «жизнь в искусстве».

Предлагаемый вниманию читателей сборник, разумеется, не заменит того, что не успел сделать сам художник. Не претендует сборник и на воссоздание всего творческого пути, на исследование того вклада, который внес Рубен Симонов в сокровищницу советского театра — это задача монографии о нем, которая — мы уверены — рано или поздно будет написана. Но, думается, ценность и интерес публикуемого материала неоспоримы.

Впервые собрано воедино — хотя и далеко не полностью — литературное наследие артиста: его мысли о театре, суждения об учителях, сверстниках и учениках, живые, непосредственные отклики на многие разнообразные явления современного сценического творчества.

Не менее интересен и второй раздел книги, где помещены воспоминания о Р. Н. Симонове, статьи о нем, о его актерских и режиссерских созданиях. Здесь объединились те, кто так или иначе был связан с Симоновым {7} в искусстве: режиссеры, актеры, драматурги, критики. Примечательно, что подавляющее большинство этих сочинений никогда не публиковалось прежде, они писались для данной книги. И будет справедливо вспомнить добрым словом А. Г. Гулиева, который так увлеченно и энергично начал эту громадную нелегкую работу.

Воспоминания и статьи о Р. Н. Симонове не схожи по своим жанрам, они написаны авторами разных поколений и профессий. Проникновенное раздумье Ю. Завадского о своем младшем друге и соратнике соседствует с аналитическим очерком Г. Бояджиева и критическим этюдом В. Гаевского. Заметки драматургов Л. Славина, А. Крона, Л. Зорина о встречах с постановщиком их пьес дополняются почти протокольной записью репетиций «Фронта» А. Корнейчука, сделанной в свое время Л. Снежницким. Отрывочные воспоминания тех, кто не работал с Симоновым на сцене, но дружил в жизни — Л. Утесова, Б. Петкера, — перекликаются с благодарными и авторитетными свидетельствами его старых и молодых товарищей, его учеников по вахтанговскому театру. Среди воспоминаний вахтанговцев о Рубене Симонове публикуются и главы из книги, которую пишет сейчас Евгений Симонов, сменивший отца на посту главного режиссера театра.

Быть может, жанровая разноголосица, некоторая осколочность книги лишают ее целостного единства, но, думается, есть здесь и определенный выигрыш: разрозненные мысли и воспоминания о художнике, мозаика запечатленных в слове ролей и постановок, точно подмеченные штрихи из жизни и искусства Симонова помогают воссоздать облик крупной человеческой и творческой личности.

Мне тоже посчастливилось знать Рубена Николаевича; начиная с 1928 года я видел все его постановки не только в Театре имени Вахтангова, но и в симоновской студии, с которой — так уж случилось — связана моя зрительская юность. Иные спектакли, в которых играл этот замечательный актер — «Принцесса Турандот», «Много шума из ничего», «Аристократы», «Сирано де Бержерак», «Филумена Мартурано», — я видел не раз и не два и навсегда запомнил их. Вот почему, открывая эту книгу, мне бы хотелось поделиться с читателями своим ощущением симоновского творчества. Это не портрет художника, даже не эскиз к портрету, а лишь некоторые, для меня самые главные заметки о любимом артисте.

Понимаю, что очень трудно, пожалуй, невозможно избрать единственного в плеяде великих талантов советской сцены, и все же должен признаться: Рубен Симонов — мой любимый артист.

Казалось бы, невозможно актеру всегда оставаться самим собой: по самой природе сценического творчества он вечно меняет лики. В галерее симоновских образов — две маски из «Турандот» — Труффальдино и Панталоне, Лев Гурыч Синичкин, король Клавдий, Костя-Капитан, Бенедикт, Хлестаков, Дон Кихот, Олеко Дундич, Сирано де Бержерак, Доменико Сориано и десятки других столь же несхожих ролей. Но в каждой из них мы узнавали Симонова. Вовсе не потому, что он играл самого себя, — в симоновском репертуаре это невозможно, да и вообще, как говорил Станиславский, каждый актер — характерный. Узнавали потому, что вместе с героем, неотрывно от него, мы всегда видели Симонова — артиста с присущим только ему художественным мышлением и мастерством. Так же мы всегда узнаем Сарьяна — и в пейзаже, и в натюрморте, и в портрете.

Однажды я спросил у Рубена Николаевича, кого он считает своим самым близким сценическим учителем, заранее предвидя ответ: конечно, Вахтангова! Конечно. Но вместе с Вахтанговым он назвал Станиславского. Мейерхольда, Шаляпина и Михаила Чехова. Не будем отыскивать, что {8} у Симонова от каждого из этих великих художников, но, мне кажется, свою родословную в искусстве артист определил точно и глубоко. Попробуйте, хоть одного из них отнять, и чего-то мы не досчитаемся в творчестве Симонова. Правда человеческого чувства, тончайшая и точнейшая отделка каждой интонации, движения, жеста, заостренность формы до степени гротеска при полной свободе и непринужденности, при почти детской наивности — вот что такое Симонов на сцене. В том же разговоре Рубен Николаевич вспомнил, как говорил ему Шаляпин: «Голубчик мой, когда я играю Бориса Годунова, помимо желания каждый раз до конца увлечься своей ролью, я в то же время всегда проверяю себя. Если я сажусь на трон, то мне важно, как лежит моя рука на его подлокотнике, как располагается не только кисть руки, но даже мизинец».

То и другое одинаково важно и Симонову.

Рубен Николаевич не всегда был прав в своих теоретических суждениях. Так, думаю, он ошибался, полагая, что «школа переживания» не включает в себя процесс воплощения, неверно отождествлял понятия «воплощение» и «представление». Но истинный и самобытный творец, художник «от бога», он внутренне, интуитивно чувствовал двойственную природу искусства театра и зрительского восприятия. Вера в правду жизни, воссозданной на сцене, и ощущение того, что это не сама жизнь, а искусство, и наслаждение именно искусством — вот эстетическая позиция Симонова, которая сказывается во всех его лучших созданиях.

Писать об актере — значит писать о его сценических образах. Но мне хочется подумать о том, из чего же слагается талант и мастерство Симонова в их целостности. Зная несовершенство нашей терминологии и предвидя упреки в «неконкретности», я все же попытаюсь наметить черты симоновского облика.

Когда он выходил на сцену, мы чувствовали, что для него это громадная радость, что ему сейчас легко, и оттого все, что он делал, исполнено было грации и изящества — в любой роли! Другое дело, что появлению на сцене предшествовал большой труд, однако мы этого не чувствовали и восхищались именно легкостью, непринужденностью, я бы сказал даже — праздничностью симоновской игры. Художник, для которого важно, «как лежит мизинец на подлокотнике», ревнитель точной, законченной формы, Симонов словно бы импровизировал на сцене. Не это ли свойство помогало актеру с такой легкостью входить в новые для него образы: в «Льве Гурыче Синичкине» он сыграл пять ролей, для Филиппа в «Интервенции» потребовалась одна репетиция. Отметим, однако, что и тот и другой спектакли поставлены самим Симоновым: он жил в их атмосфере, в их ритме.

Ритм — вот, пожалуй, наиболее туманное понятие, когда мы говорим об искусстве драматического театра. Но без него не понять дара и мастерства Симонова. Не случайно, наверное, ему, еще совсем юному актеру, Вахтангов поручил занятия со студийцами по ритму. Речь, разумеется, идет не о ритмической грамоте, не о гимнастике. Ритм в искусстве Симонова — это организующее начало и едва ли не основная выразительная сила актера. Вспомним, как в каждой симоновской роли мы ощущали смену ритмов, происходящую с той же закономерностью, что и в музыкальном произведении.

Вообще музыкальность — отличительная черта Симонова. Музыкальность в самых разных проявлениях. Он легко, органично вошел в оперу, поставив в Большом театре превосходные спектакли «Кармен», «Абессалом и Этери», «Черевички», «Фауст». Ему близка оперетта. А главное — Симонов {9} музыкален в своей актерской стихии. Казалось бы, частность — песня в драматическом спектакле, тем более что у Симонова не было того, что называется «голосом». Но без его песен в «Много шума из ничего» или «Филумене Мартурано» не было бы Бенедикта и Доменико Сориано, да и вообще эти песни звучали как душевная интонация спектакля. Но, конечно, музыкальность Симонова на драматической сцене гораздо шире: у него, как у музыканта, абсолютный слух на сцене, слух на правду, на точность, на зрительскую реакцию.

Из этих граней и слагается, по-моему, тот высокий артистизм, который составляет суть сценического таланта Симонова. Но он сверкал бы только внешним блеском, если бы его искусство не было пронизано и согрето глубокой мыслью, если б через всю жизнь на сцене Симонов не пронес свою внутреннюю тему.

Как ее определить? Любая формула окажется беднее истины. Поэтому лучше вспомню одно неожиданное для меня признание Симонова: оказывается, его любимая роль — Дон Кихот! Рубен Николаевич играл Дон Кихота. Спектакль и его центральный образ не вошли в число высших достижений актера и вахтанговского театра. Но признание это лучше всяких тезисов и определений открывает симоновскую тему в искусстве.

Радость быть человеком, вера в человека и боль за человека — вот для него главное. Да, конечно, он особенно любил таких людей, у которых «солнце в крови», и именно поэтому Бенедикт, а затем сыгранные в пору Отечественной войны Олеко Дундич и Сирано так срослись с его актерской натурой. Но Симонову дорог человек и в его трудной, горькой, «неправильной», порой непутевой судьбе — вот отчего он отыскивает человеческое начало и в тех, кто заслуживает осуждения.

Вспоминается Костя-Капитан в «Аристократах» Н. Погодина. Ведь была реальная опасность пощеголять в образе «короля бандитов». Наверное, актеру нелегко было преодолеть соблазн в чем-то повторить героев Бабеля или Ильфа и Петрова. Симонов пошел своим путем — в победительном, ироничном, жестоком владыке преступного мира, оказавшемся на крутом переломе, он ощутил незащищенность и тоску человека, загубившего свой жизненный талант. Вот что писал об этой роли П. А. Марков:

«От шуток Кости-Капитана делается не весело, а страшновато. Прошлая, полная пороков, вина и азарта, жизнь вырастает из всего его облика. Она — в серой матовости лица, в усталости озлобленных глаз, в нервности и остроте движений, в тяжелой мрачности юмора, в непобежденной тоске, и только порою легко проступают его своеобразная честность и такая же своеобразная и неподдельная гордость, которые станут основой его перерождения к лучшему и центральной линией второй части роли»[[1]](#footnote-2).

А через двадцать лет Р. Н. Симонов сыграл роль Доменико Сориано в комедии Эдуардо де Филиппо «Филумена Мартурано», и мне кажется, что эта его роль находится на самой высокой вершине актерского искусства.

Ну, что, казалось бы, интересного в судьбе далеко не молодого ловеласа, банального буржуа, собственника, вечно ссорившегося со своей малопочтенной сожительницей? И Симонов справедливо смеется над ним. Очень смешно, когда с поразительной убежденностью Доменико негодует, возмущается Филуменой и даже обращается за сочувствием к нам, зрителям: ведь он всегда платил ей! Но артист не только смеется над своим неудачливым героем — он и в нем прозревает человеческое начало. Оказывается, Доменико любит Филумену, и когда она уходит из дому, нам пронзительно жаль его, оставшегося вдруг в полном одиночестве и неприкаянности. Доменико мучительно гадает, кто из трех сыновей — его сын и наследник, и эта {10} сцена тоже заряжена комизмом. Однако становится грустно, когда вдруг открывается драма человека, глубоко тоскующего по другой, настоящей и, видимо, навсегда потерянной жизни. Эта тоска — в глазах, в опустившихся руках и замедленных движениях, она и в песенке, состоящей из простых, повторяющихся слов: «Ах, как мне скучно, скучно, скучно мне…»

Нет неправы были те критики, которые упрекали артиста в «классовой неразборчивости», в том, что он сочувствует тому, кто сочувствия недостоин. Они не заметили крепчайшего сплава тоски и иронии, правды чувства и эксцентрики в этом образе, а главное, пренебрегли гуманистическим устремлением художника. Когда же Симонов встречался с глубоко ненавистными ему людьми, то у него было довольно и гнева, и сарказма, и злости — вспомним, например, короля Клавдия из сенсационно неудавшегося «Гамлета» или герцога де Шолье из «Человеческой комедии»…

Да, Симонов, как и предрекал Вахтангов, стал выдающимся комедийным актером. Он истинный мастер комедии в любой ее ветви — героической, психологической, бытовой, в водевиле и оперетте. Но приглядимся к самым сильным образам, созданным артистом: в них никогда нет комедийной однолинейности. С озорством, эксцентризмом уживаются грусть, тоска, боль. Это и старый Синичкин, в роли которого Симонов не раз выходил на сцену вместо Щукина, и Костя-Капитан, и Бенедикт, и Доменико Сориано. Трагикомедия — вот не столько жанр, сколько стихия, где всего полнее и органичнее раскрывается человеческая и художественная тема Рубена Симонова.

Пожалуй, нет ни одного современного актера, который бы, как Симонов, не знал или почти не знал неудач на сцене. Каждая новая его роль — знаменательная и радостная победа. Даже самая неожиданная роль: взялся за сказку и сыграл царя в «Горя бояться — счастья не видать» С. Маршака с такой мерой молодости и лукавства, что мы и не почувствовали порядочного груза лет маститого художника; роль Шварца в пьесе А. Арбузова «Потерянный сын» стала — даже в ущерб ансамблю спектакля — концертной, виртуозно сыгранной ролью.

Сильно ошибется тот, кто посчитает все это «везением». Просто Симонов не допускал в своей работе ни вялой мысли, ни аморфной формы, ни штампа. Прекрасное свойство подлинного художника! И было бы очень хорошо для театра и для зрителей, если бы требовательность Симонова-актера стала мерой нынешнего искусства вахтанговцев.

Есть в симоновском таланте примета, которая определила ему особое место в нашем сценическом творчестве: с юных лет и до конца жизни в его искусстве согласно, на равных правах жили два начала — актер и режиссер, да и не только режиссер, но и художественный руководитель театра. Такое бывает не столь уж часто.

Р. Н. Симонов поставил огромное множество спектаклей, и если охватить их взором, то поражает широта его режиссерского мира. Однако сначала о другом: он умел и хотел брать на себя самые сложные, новые и прежде не возникавшие творческие задачи.

Таким художественным открытием стала постановка «Человека с ружьем» Н. Погодина, где на сцену вышел живой Ленин. Задумаемся над буквальным смыслом слова вышел. Ведь это было, пожалуй, самое трудное: первая секунда, первая встреча сценического образа Ленина со зрителями. Выход Ленина — Щукина из глубины сцены, его стремительный шаг по сводчатому коридору Смольного прямо на зрителей — этот эпизод вошел в театральную хрестоматию. Но ведь надо было его открыть, режиссерски сочинить — и здесь первейшая роль принадлежала постановщику.

{11} «Фронт» А. Корнейчука обошел едва ли не все сцены страны, однако именно симоновский спектакль в Театре имени Вахтангова остался в театральной истории как высший образец сценического воплощения этой пронзительно-актуальной тогда, взрывчатой, в точном смысле слова — боевой пьесы. Почему? Об этом хорошо и полно сказано в нашей книге, в частности, в статье Г. Бояджиева и в записи репетиций готовящегося спектакля. Мне только хотелось подчеркнуть, что режиссер Симонов точнее других разгадал публицистическую природу драмы Корнейчука и не побоялся (а в ту пору это было внове, не то, что сейчас) широко раскрытой, словно бы слившейся с залом сцены и активного вовлечения зрителей в обсуждение насущнейших проблем военного времени. Помню, что в ту пору, в самый трудный год войны, в армейских частях и подразделениях проводились партийные собрания, на повестке дня которых было обсуждение пьесы «Фронт». Возможно, Рубен Николаевич и не знал этого, однако острое жизненное чутье художника подсказало точное ощущение не только жанра пьесы, но и зрительских устремлений.

Конечно, выбор пьесы нередко диктовался, как говорят, «текущим моментом», но Симонов работал, не руководствуясь конъюнктурным умыслом: каждое драматическое произведение он пропускал сквозь свое режиссерское воображение. Случались и неудачи, не всегда художник удерживался на уровне строгого вкуса, но всегда — даже в своих заблуждениях — он был искренним. И — верным вахтанговским заветам.

В 1933 году Р. Н. Симонов поставил «Интервенцию» Л. Славина. В этом ярком спектакле отточенной сценической формы были и трагические мотивы и широкий размах событий в оккупированной французами Одессе, в нем громко прозвучала тема интернационального братства. Но новизна и смелость «Интервенции» сказались и в том, что на сцене, пожалуй, впервые появилась героическая комедия о революции — настолько органически были спаяны в спектакле героика и юмор, суровая трудность борьбы за свободу и жизнелюбие.

В середине 50‑х годов Театр имени Вахтангова, пережив нелегкую пору в своей истории, поставил спектакль «Фома Гордеев», который стал одной из лучших его работ и долго жил на сцене. Произошло это потому, что Р. Н. Симонов руководствовался не холодным соображением насчет того, что в репертуаре «должен» быть Горький, а своим неотступным желанием перенести на сцену именно эту повесть. Ему было важно столкнуть «мир живых» и «мир мертвых», волчью натуру «культурного купечества» и широкую русскую песню, выражающую душу народа. Движимый этими побуждениями, режиссер сам делает инсценировку и ставит спектакль, в котором слышатся отзвуки знаменитого «Егора Булычова», вновь объединяются горьковское и вахтанговское начала.

Широта художественных интересов Симонова-режиссера сказалась в том, что вскоре после революционного спектакля «Человек с ружьем» он увлекается веселой, беззаботной опереттой и руководит постановкой «Соломенной шляпки» Э. Лабиша. В трудный год войны прозвучала страстная, неумолимая публицистика «Фронта», а спустя некоторое время на вахтанговской сцене появилась ликующая «Мадемуазель Нитуш» Эрве.

Немало суровых и несправедливых упреков пришлось выслушать Симонову за эти «шалости» — в них усматривали и опасность формализма, и отступление от исконной традиции, и забвение современности.

Между тем в любом своем искреннем спектакле Симонов оттого и достигал успеха, что он чутко улавливал душевные стремления современников и радовал их праздником искусства. И кто же всерьез станет упрекать {12} художника за то, что ему подвластно в искусстве все — от революционной героики и психологического анализа человека до изящного, веселого водевиля? Широта, разнообразие художественных интересов — тоже симоновская черта.

Кто же в Симонове берет верх — актер или режиссер? Конечно, он прежде всего актер, который не мог существовать без воздуха сцены. Но актер и режиссер в нем неразрывны. Если в каждой его роли всегда ощущалась саморежиссура, то и Симонов-режиссер всегда оставался актером. Недаром он говорил: «Если у актера не получилась сцена, то виноват в этом я, режиссер. Значит, я сам не добрался до души героя».

Впервые я увидел Р. Н. Симонова в «Принцессе Турандот», в роли ворчливого старика Панталоне, «рязанский» говор которого лукаво контрастировал с совершенной пластикой молодого артиста.

Однажды к плохо освещенному клубу на московской окраине, где играла свой спектакль Симоновская студия, лихо подъехал автомобиль «эмка», за рулем которого сидел невысокий, по-южному красивый человек. И снова резкий контраст: редкий в ту пору собственный автомобиль — и тусклый фонарь над клубной дверью, плохо, кто во что горазд одетые зрители, жаждущие попасть в театр, — и победительный Симонов в пальто «верблюжьего» цвета с широченными, модными в ту пору плечами. Помнится, глядя на него, не возникало ощущения человека, появившегося из какого-то другого мира — все увидели артиста и любовались им, его органичной грацией и праздничностью. Само его появление было уже театральным.

Таким остался Симонов до конца жизни: всегда — на рядовом спектакле, дома — в безупречно сшитом костюме, в белоснежной сорочке с бантом-бабочкой, праздничный, неподчеркнуто изящный. Таков он и сейчас — на портрете в фойе Театра имени Вахтангова: красивый, с умными темными глазами, художник, бесконечно преданный творчеству и требовательный к нему. Рубен Симонов — один из немногих артистов, в натуре которых жизнь и театр были столь нерасторжимы.

*А. Анастасьев*

# **{****13}** Творческое наследие

## **{****15}** Воспоминания[[2]](#endnote-2)

### Начало…

Родился я в Москве, на Рождественке (ныне ул. Жданова), 2 апреля 1899 года. Дату я упоминаю только для того, чтобы иметь право с гордостью сказать: «Я родился еще в XIX веке». Дед мой, армянин по национальности, жил в Грузии, живописной Кахетии, городе Телаве. Занимался он виноградарством, но больше всего любил ходить по гостям и петь старинные армянские и грузинские песни под аккомпанемент тари. По-видимому, он делал это талантливо, так как его нарасхват приглашали в знатные дома как дорогого гостя. Ни один пир не проходил без участия Давида Захаровича Симонова. Он и сам любил застольные беседы и песни. И иногда, стосковавшись по компании, он шел в гости сам, в дверях объявляя хозяевам:

— Если у вас хватает совести не звать меня к себе, то мне совесть не позволяет не навестить вас! Был он жизнерадостным человеком, любил пошутить и повеселиться, и ему всегда были рады […]. Песен деда я, конечно, не слышал, но представляю себе, как он пел. Иногда по воскресным дням отец снимал со стены дедовскую тари и пел песни — заунывные, грустные. Одну из них я запомнил на всю жизнь. Она называется «Крунк», что значит «Журавль». В ней рассказывалось о тоске птицы, потерявшей родину. Та же тоска жила, наверно, и в сердце деда и в сердце отца. Я слушал эти песни с наслаждением, а друзья говорили, что пение отца и интонациями и манерой напоминает исполнение деда.

Отец был музыкален, любил оперу, драматический театр. Его привела судьба в Москву сложными путями. У деда Давида было три сына — Григорий, Николай (мой отец) и Ефрем. Николай Симонов рано начал самостоятельную трудовую жизнь. Тринадцати лет он ушел из дому с торговым караваном, шедшим в Тифлис и Владикавказ. Пройдя пешком Военно-Грузинскую дорогу и оказавшись во Владикавказе, он поступил на службу к своему старшему брату Григорию, который имел свое небольшое дело — мануфактурный магазин. Покупали мануфактуру преимущественно горцы, спускавшиеся в город иногда с мирными целями — купить ситец для детей и жен, иногда воинственными — ограбить кассу магазина. Отец был свидетелем и жертвой одной экспроприации, пролежав связанным под прилавком около часу, пока подоспела помощь.

Жил отец, по-видимому, в плохих условиях, ночевал в сарае. Жалование было маленькое, харчи тоже небогатые. Но жажда знаний сделала из малограмотного мальчика образованного человека, особенно интересовавшегося вопросами политики. Лет двадцати с лишним отец уехал в Москву в качестве доверенного фирмы старшего брата и поселился в Фукасовском переулке, между Мясницкой и Лубянской улицами (ныне улица Кирова и улица Дзержинского). Он закупал в Москве мануфактуру и отправлялся во Владикавказ. Кроме того, был открыт магазин, где продавались вина из дедовских виноградников. Магазин, как мне рассказывал отец, был на Кузнецком мосту, от Петровки на правой стороне, наверху улицы Кузнецкий мост. Магазин был знаменит тем, что туда приходили покупать вина корифеи Большого и Малого театров 80 – 90‑х годов — Садовский, Ленский, Южин-Сумбатов.

{16} Отец знал их всех и часто посещал спектакли Малого театра. Отец видел также знаменитых итальянцев — Сальвини, Росси, слушал Мазини, Карузо, Баттистини.

Жизнь отца протекала между Москвой и Владикавказом. Именно во Владикавказе отец познакомился с моей матерью Анастасией Андреевной Абазовой. Мать происходила из армянской семьи. Отец ее Ага (по-русски Андрей) Зурабович Абазов был серебряных дел мастер. Деда Андрея я тоже не помню, но хорошо помню бабушку Нину, маленькую уютную старушку, до старости не снимавшую национальный костюм. Бабушка вышла за деда в четырнадцатилетнем возрасте, и это был счастливейший брак.

Дед Андрей дал прекрасное образование дочери. Мама окончила Владикавказскую женскую гимназию, прилично играла на рояле, очень любила Пушкина и цитировала «Евгения Онегина» почти всего наизусть. Братья ее — Зураб, военный, рано умер, второй брат — Мелик Андреевич Абазов окончил медицинский университет в Тарту и был известным врачом в Москве, у которого лечилась вся московская армянская колония. Лето дядя Мелик практиковал в Кисловодске. Он был большим специалистом по этому минераловодческому курорту. У него лечились Собинов, Нежданова, Балашова (прима-балерина Большого театра в 1915 – 1916 годах) и многие другие представители театрального мира… Детей в нашей семье было много. Сестры — Люба, Тамара, я, два брата (оба умерли в детском возрасте). Кроме того, у нас постоянно зимой жили двоюродные сестры, дочки дяди Григория, которые учились в Москве, — Нина и Катя. Все девочки были старше меня, играли на рояле, я на скрипке (но скоро бросил). Музыка не умолкала в нашем доме…

В столовой, где я занимался с учительницей (мне было тогда шесть лет), сзади меня висел большой застекленный портрет знаменитого армянского трагика Адамьяна. Портрет сорвался с гвоздя и со страшным грохотом разбился об пол за моей спиной. Я был перепуган насмерть. Долго успокаивал меня отец, мать, но что-то странное произошло со мной. Я заболел необычной болезнью — меня начали посещать видения, но это были не сны. Я просыпался среди ночи и находил рядом с собой спящего незнакомого человека. Я чувствовал жар его головы, прислонившейся к моему плечу. То из-за спинки детской кровати медленно росла голова женщины с распущенными, как у русалки, волосами и с огромными прекрасными зелеными глазами, от которых нельзя было оторвать взора. То какие-то таинственные люди начинали ходить вокруг батареи, хотя пробраться за батарею не было физической возможности. Они без конца ходили, таинственно перешептывались, глядя на меня. То я стою на пороге комнаты, сзади темнота, страшная, таинственная тишина, впереди свет, я вижу сидящих, весело разговаривающих перед лампой отца, мать, бабушку, я хочу позвать, крикнуть, что мне страшно, и не могу. На пороге света и тьмы я стою долго и, наконец, кричу отчаянно, как кричат спящие люди, которым приснился страшный сон. Болезнь моя выразилась в том, что я никуда не отпускал мою мать. Стоило ей уйти, я начинал плакать и плакал до тех пор, пока мать не приходила домой. Если я просыпался среди ночи и не находил ее дома, начинался тот же «концерт». Родители были молодыми: выезжали в театры, к знакомым. Чтобы избежать моих сцен и «не мучить ребенка», приходилось брать меня с собой. И я рано стал вести «светскую жизнь», выезжал в театр, на балы и к знакомым родителей. На балах взрослые приглашали меня танцевать, и я в семи- восьмилетнем возрасте хорошо вальсировал, танцевал мазурки и другие модные в то время танцы. «Не было бы счастья, да несчастье помогло» — мое детское заболевание привело к тому, что я еще {17} мальчиком приучился к движению под музыку, к чувству ритма, которые сыграли в моей актерской и режиссерской судьбе большую роль.

Первое впечатление от театра. О! Я его помню прекрасно, до мельчайших подробностей, хотя было мне всего шесть лет. Дядя Георгий, мой крестный отец, двоюродный брат отца, обладал хорошим басом и служил некоторое время в частной опере Зимина. В летний сезон 1905 года Георгий Михайлович Симонов работал в оперетте, в летнем театре «Тиволи», находящемся тогда около Сокольнического круга. В одно воскресное утро, весной, наша семья должна была посетить генеральную репетицию оперетты под названием «Ночь любви», где дядя Георгий играл центральную роль. С утра начались сборы. Попасть в Сокольники в то время было не просто. Надо было ехать на извозчике. Сокольники считались далеким загородом — дачной местностью […].

Вспоминая сейчас свое первое впечатление, должен сказать по совести, я не испытал ни чувства восторга, ни разочарования. Ведь мне не с чем было сравнивать, я ведь попал в театр впервые. Зрительный зал под открытым небом был наполовину заполнен близкими и знакомыми актеров. Оркестр настраивался. Когда я взглянул на сцену — она была темна, занавес был опущен. Навес над оркестром и сценой создавал полутьму и придавал сцене некоторую таинственность. Но вот наступил долгожданный момент. За пультом появился дирижер, взмахнул палочкой, и началась музыка. Сейчас я знаю, что это называется увертюрой, а тогда я чувствовал — в музыке играется что-то веселое, от чего хотелось петь и танцевать. Музыка окончилась. Папа и мама начали хлопать в ладоши, последовал их примеру и я. Теперь я знаю, что это называется аплодисменты, выражающие музыкантам и актерам благодарность зрителя.

Занавес пошел наверх, и я увидел на сцене знакомое лицо: «Дядя Георгий!» — крикнул я на весь зал, чем, к позору своему, вызвал смех окружающей публики. Но сейчас, вспоминая этот эпизод, доставивший тогда мне много огорчений, я радуюсь!.. Этот первый прием, дружный смех зрительного зала я вызвал, когда мне было шесть лет. Кто знает, может быть, в этот день я и стал актером!

Здесь я позволю себе отступление, посмотрев на описываемые события с точки зрения своего теперешнего возраста. Кто из актеров, моих друзей, попадая в детстве в театр, не обращался к своим родителям и родным, пребывавшим на сцене, с криками: «Папа! Мама!» В детстве мы не сразу начинаем верить в образ, если его играет кто-нибудь из близких. В теперешнем возрасте, приходя в театр, мы в первую очередь смотрим, как загримирован и одет знакомый нам актер, как звучит его голос, как он движется, жестикулирует, далеко ли он ушел от себя, от своей индивидуальности. Если характер органично освоен актером, он свободен в своем сценическом самочувствии, мы начинаем подпадать под его влияние. И если он талантливо играет свою роль, то наступает момент, когда мы забываем знакомого актера и с увлечением следим за судьбой его героя. Но вот антракт, мы обмениваемся впечатлениями, возвращаемся к актеру, оцениваем, как он провел ту или иную сцену. Отмечаем наиболее интересные моменты. Происходит характерное для зрителя раздвоение. Мы говорим уже о создателе образа — о его замысле и воплощении этого замысла в сценическом действии, игре.

Я возвращаюсь к детству — именно на первом спектакле я испытал особое чувство неловкости за актера. На генеральной репетиции актриса, исполняющая центральную роль в оперетте «Ночь любви», разошлась с оркестром. Дирижер постучал палочкой {18} и, остановив оркестр, сделал актрисе замечание. Я испытал чувство неловкости, стыда и огорчения за милую молодую женщину, перегнувшуюся через рампу и слушающую наставления дирижера. «Как должно быть, ей стыдно», — говорил я про себя. Но вот повторяется номер, и я с трепетом жду, чем кончится ария. Неужели опять ее остановит злой, как мне казалось тогда, дирижер. Но все кончилось благополучно, спектакль пошел дальше, и я понял значение репетиции: лучше остановиться, поправить, чем закрыть глаза на ошибки.

В детстве все радует. Огорчают мелочи.

Семья была на редкость дружная. Я прожил до 29 лет с отцом (он умер в 1928 году) и до 33 лет с матерью (она умерла в 1932 году), вскоре вслед за ней умерла и бабушка Нина. За все совместно прожитые годы я не помню ни одного сердитого разговора, не говоря уже о том, что не было ни одной ссоры между отцом и матерью. Запечатлелось в детской памяти одно огорчение, постигшее семью. Сейчас я хорошо разобрался в том, что произошло. У отца скопились кое-какие деньги, и он, будучи человеком голубиного сердца, редкой доброты, раздавал их в долг товарищам и родственникам. Я помню, как в столовой отец и мать поздно вечером, при свете лампы, сидели за векселями и расписками, и прекрасно помню, как отец, откладывая бумаги, взволнованно говорил тихим голосом одни и те же слова: «Этот не отдаст», «Этот не вернет». По-видимому, тогда пришел черный день в наш дом — отец разорился.

В этот трудный период для нашей семьи нам очень помог брат мамы, дядя Мелик. Он вносил деньги за право учения племянников: в Елизаветинскую женскую гимназию, что на Маросейке, за сестер и в Лазаревский институт восточных языков, что в Армянском переулке, — за меня.

В Лазаревском институте восточных языков были гимназия — среднее учебное заведение и лицей — высшее учебное заведение, где воспитывались дипломаты для восточных стран. Основанное богатейшими армянами Лазаревыми еще в 1915 году, это учебное заведение пользовалось в России большой известностью. В Лазаревском институте учился и окончил его Константин Сергеевич Станиславский (Алексеев). Все знаменитые востоковеды (Базизянц, Орбели) закончили Лазаревский институт. Здесь воспитывалось несколько поколений армянской интеллигенции. 60 процентов учащихся по национальности были армяне. Помимо московских армян сюда присылали армяне-родители своих детей со всех концов необъятной России. Особенно много было учащихся с Кавказа (Тифлис, Ереван, Баку). Помимо приходящих здесь были и ученики, жившие в пансионе. Это было прогрессивное демократическое учебное заведение.

Для воспитанников-армян были обязательные предметы — армянский язык и закон божий, преподававшийся на армянском языке. Все остальные предметы преподавались на русском языке. По утрам перед началом занятий читались две молитвы, на русском и армянском языках. Мне было трудно заниматься армянским языком. В доме у нас говорили только по-русски, за исключением бабушки, которая объяснялась с окружающими преимущественно на грузинском или ломаном русском языке. Всем бабушка говорила «ты» и только ко мне, маленькому мальчику, из особого уважения и огромной любви, обращалась на «вы»… Например: «Рубена, вам животка или головка не болит?» У бабушки была большая плетеная корзина размером с диван, напоминавшая комнату из «1001 ночи» — «Сезам, отворись». Корзина открывалась, и оттуда доставались конфеты, орехи, кавказские сладости, копченая колбаса, а во взрослом возрасте — легкие и крепкие спиртные напитки.

{30} По утрам бабушка снаряжала меня в гимназию и напутствовала, чтобы я осторожно переходил улицу и не попал под извозчика, а позднее под трамвай или автомобиль. Когда в двадцатилетием возрасте я поздно возвращался домой, бабушка не засыпала, не дождавшись моего прихода, волнуясь, не случилось ли что со мной […].

Учился я из рук вон плохо. Поскольку я стремлюсь быть правдивым в воспоминаниях, я должен честно признаться (молодежь прошу не брать с меня пример), что я сидел в четвертом и шестом классах по два года. Из класса в класс я переходил с переэкзаменовками, что делало мои летние каникулы неполноценными. Занятия с репетиторами — вместо спокойной, веселой, беспечной жизни на даче.

В институте был большой актовый зал, где мы занимались гимнастикой, и большой сад с футбольным полем. В этот период молодежь начинала увлекаться этим чудесным видом спорта. Зимой на больших переменах мы гоняли резиновый мяч в гимнастическом зале, обозначая ворота снятыми тужурками, весной и осенью — на открытом воздухе на площадке с настоящими воротами, правда, без сеток. Развитию этого спорта в институте способствовало то обстоятельство, что в нем учились три брата Мухиных — Сергей, Владимир и Алексей, которые выступали в качестве бека, голкипера и хавбека (пишу по старой номенклатуре футбольных амплуа) в лучшей команде Москвы «Мамонтовка».

Впервые я упросил отца взять меня на матч летом 1911 года, и я попал на большой футбол. Играли лучшие команды Москвы и Петербурга — «Мамонтовка» и «Спорт». Состязание происходило в СКС. — Сокольническом клубе спорта, находившемся на Стромынке…

В тот период был пущен трамвай. Часть публики добиралась этим, в то время удобным и быстрым, средством сообщения, часть — на извозчиках, собственных выездах, ландо, каретах, «американках» — высоких двуместных модных тогда пролетках, запряженных лошадьми с особо коротко подстриженными гривами и хвостами. Публика была одета в пальто, кто в котелках, кто в цилиндрах. Билеты были дорогие и малодоступные для широкого зрителя. Правда, мальчишки просто перелезали через забор и составляли группу наиболее непосредственного зрителя. «Стадион» состоял из двух рядов скамеек — первый ряд был врыт просто в землю, второй с небольшой ступенькой возвышался над первым. Наиболее дорогие места находились под крытым помещением «Стадиона». Сарай с деревянной крышей, вмещавший человек сто. Сеток за футбольными воротами не было.

Для любителей этого вида спорта, наверное, интересно знать, как же тогда играли футболисты? Беки (защитники) старались ударить по мячу как можно сильнее вверх, это называлось свечой, и вызывали аплодисменты у зрителей. Форварды (нападающие) водили без конца мяч: важно было обвести как можно больше игроков и самому забить гол. Правда, «Мамонтовка» уже тогда понимала целесообразность коллективной игры, что привело к прекрасным результатам в этом ответственном матче. Дело в том, и это хорошо знают любители этой замечательной игры, что отечественный футбол ранее всего зародился и начал развиваться в Петербурге.

Пожалуй, в описываемом мною матче Москва впервые выигрывала у Петербурга. Счет был 3 : 1 в пользу «Мамонтовки». Когда грубо игравшие петербуржцы зажали в «коробочку» замечательного игрока левого инсайда полусреднего Сандерса, сбили его с ног, и Сандерса унесли с поля со сломанной рукой, тогда я увидел, — пожалуй, единственный раз в жизни, — как команда уходит в знак протеста с поля. За 15 минут до конца второго тайма прекратился этот увлекательный матч.

{31} Первые впечатления от театра. Как писать о спектаклях? Наверное, надо писать так, как они доходили до детского сознания, иначе свернешь на рецензии, а не на впечатления, а рецензии в детском возрасте, слава богу, пока не пишут.

«Конек-Горбунок». Большой театр, балет с участием Гельцер и Рябцева.

Дома читались газеты «Русские ведомости», «Русское слово», и я хорошо помню, как в одной из рецензий — об этом много говорили старшие — обсуждалось: «Правда ли Гельцер танцует русскую Царь-Девицу в последнем акте на французских каблучках?» Об этом спорили во всех домах Москвы. Честно признаюсь, что, просмотрев спектакль, я не обратил никакого внимания на каблучки. А вот замечательный, парадный, в жемчугах кокошник, ленты, вплетенные в косы, красный сарафан, тисненный золотом, все одеяние Царь-Девицы стоит перед моими глазами, будто видел я все это вчера. Восхитил меня танец «Кошечка» — это было очень похоже: вся повадка кошечки, как она умывалась лапкой и делала движения, как будто собиралась царапаться, все это запомнилось на всю жизнь. В 1961 году я смотрел «Конек-Горбунок» в постановке Радунского, вспомнил детство и был очень благодарен балетмейстеру, что он сохранил почти в неприкосновенности характер танца кошечки.

Особую радость я испытал, когда Иванушка-Дурачок полез в котел, напоминавший котел для варки асфальта, полез в своем плохом рваном крестьянском одеянии и появился оттуда красавцем царевичем. В тот период я, увы, еще не мог оценить «классовой подоплеки» всего этого «сомнительного» перевоплощения!

Большое впечатление на меня произвели музыка и оркестр, где первой скрипкой был замечательный музыкант Сибор. Его я хорошо знал. Сибор бывал в доме на Мясницкой у моего товарища Шуры Карташева, который брал у него уроки игры на скрипке. Слаженность оркестра, его порядок произвели на меня настолько сильное впечатление, что я придумал игру в оркестр. У меня было множество маленьких бабок, они назывались «кочи». В эту игру на переменах играли все лазаристы от старших классов до «приготовишек». Кстати, надо объяснить это слово — обозначает оно приготовительный класс. В нашем институте до первого класса был младший приготовительный и старший приготовительный классы. Эти кочи мне почему-то дарили все лучшие игроки, оканчивающие Лазаревский институт, покидающие навсегда его стены. Домино служило сиденьями для оркестрантов, а кочи были музыкантами, и я сажал их, как полагалось по тогдашней рассадке оркестра. Дирижером, конечно, был я. Нюансировки и темпы я стремился сохранять такими, какими я слышал в Большом театре. Пел за весь оркестр, конечно, тоже я, пока не появились в доме граммофон и первые пластинки. Кстати, неплохая детская игра для развития слуха и умения понимать оркестровку.

«Пиковая дама». Здесь меня ожидали неприятные сюрпризы. Все шло хорошо, я был захвачен музыкой и действием, до момента появления призрака графини. Когда из-под пола сцены появилась одетая в белое старая графиня, я бросился из ложи и, опрокидывая стулья, выбежал в коридор. При дальнейших посещениях этой оперы к моменту появления призрака меня заранее предупреждали родители, и я выходил погулять в коридор, возвращаясь только к следующей картине.

«Евгений Онегин». Что-то светлое и радостное осталось от этой оперы с детских лет на всю жизнь. «Евгения Онегина» я смотрел каждый год и в Большом театре, где однажды Ленского пел Л. Собинов, и в опере Зимина. В Москве кроме Большого театра существовала частная опера {32} большого любителя музыки мецената С. И. Зимина. У него была прекрасная труппа: блестящий драматический тенор Дамаев, бас Трубин, баритон Шевелев, тенор Дыгас, певицы Петрова-Званцева, М. Д. Турчанинова и другие.

Посещения Большого театра и оперы Зимина давали повод для сравнения постановок, игры актеров, исполнения и дирижерского оркестрового искусства. У меня осталось с детства впечатление, что в Большом театре было все параднее, у Зимина — более по-домашнему, проще. В Большой театр и собирались как-то по-особому. Одевались парадные формы, забирались бутерброды, коробки конфет, холодный чай; в антрактах в аванложах устраивались завтраки. Ходили мы, дети, в театр на утренние спектакли по праздникам, на пасху и рождество. Я на правах «больного» ходил еще дополнительно с мамой и отцом по вечерам. Благодаря своей «болезни» я повидал дважды Марию Николаевну Ермолову в расцвете сил. Наверное, мне было лет двенадцать, когда я посмотрел Ермолову в роли Кручининой в «Без вины виноватые». Я к этим годам уже несколько раз побывал в Третьяковской галерее и знал хорошо русских художников. Я проплакал весь спектакль, так мне было жалко мать, лишившуюся сына, а когда вернулся домой, то стал мучительно вспоминать, кого напоминал внешний облик Кручининой в исполнении Ермоловой, и вдруг вспомнил… картину «Неутешное горе» Крамского.

Следующим спектаклем с участием великой актрисы был «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. Н. Островского. Тут Мария Николаевна играла мать Дмитрия, Марфу, которая в сцене, происходившей в шатре, признавала своим сыном самозванца: «Ты мой! Ты мой!» В памяти у меня остались черное монашеское одеяние и чарующий проникновенный, взволнованный голос.

В этих двух спектаклях партнером Ермоловой был Остужев. Тогда Александр Николаевич был молод, в полном расцвете своего прекрасного неповторимого таланта.

В 1912 году, в 100‑летие со дня победы над Наполеоном по всей России и, конечно, в «первопрестольной» Москве проходили празднества, и я хорошо помню спектакль, где фельдмаршала Кутузова играл Александр Иванович Сумбатов-Южин. Помню точно восстановленную картину А. Д. Кившенко «Военный совет в Филях» с ребенком, сидящим на печке. Выход Кутузова к войскам. По диагонали почти от рампы, уходя в глубь сцены, были построены войска в форме того времени. Слева от публики был расположен оркестр духовой музыки, далее войска, взявшие «на караул». Когда Кутузов в сопровождении генералитета пошел из глубины сцены и грянул марш, тут началось нечто неописуемое. Зрительный зал охватил патриотический подъем. Начались крики «ура», овации, длившиеся несколько минут. Все встали.

«Скупой» Мольера с участием Правдина. Запомнил очень противного старика, сгорбленного, со скрипучим голосом. Казалось, все скупые именно такие, каким его изображал замечательный артист.

«Орленок» в театре Незлобина, там, где сейчас Государственный Центральный детский театр. Кто в детстве не ходил на эту доходчивую пьесу Ростана? Кто после спектакля не декламировал:

Мне двадцать лет, и ждет меня корона!  
Мне двадцать лет, я сын Наполеона!

Играл Орленка кумир московских гимназисток и гимназистов Лихачев, за которым толпами по улицам Москвы ходила молодежь. Запомнился еще в этом спектакле «неприятный тип» Меттерних, доставивший столько {33} горя герцогу Рейхштадскому-Орленку, которого играл очень хороший актер Асланов, в дальнейшем перешедший в Первую студию Художественного театра. Там же, у Незлобина «Потонувший колокол» Гауптмана с известным актером Грузинским, игравшим водяного и появлявшимся из колодца с нечленораздельными звуками: «Брэ‑кэ‑кэс! Ква‑ра‑ка!»

Из большого количества детских спектаклей (названия стерлись в памяти), просмотренных у Корша, там, где сейчас филиал Художественного театра, запомнились отдельные песенки. Вокруг замерзшей девочки танцевали добрые духи и пели наивную песенку «Сосулька, сосулька, растай поскорей!». В другой пьесе запомнилась печальная песенка, под которую засыпали на сцене дети:

Как у бабушки козел  
У старой бабы седой,  
Дрём-дрём, дрём, дрём, дрём,  
Песню чудную споем.

Слова неказистые, но музыка до сих пор звучит в ушах и вызывает добрые, грустные чувства!

И конечно же «Синяя птица» в Художественном театре с Тиль-Тиль и Митиль — Коонен и Халютиной. Зрительные образы запечатлелись на всю жизнь. Я ушел из театра просветленный. Мне очень хотелось быть добрым мальчиком, не огорчать родителей, не делать никому зла и хорошо учиться. Последнее, как известно, мне все-таки не удалось.

Какие развлечения вспоминаются еще? Конечно, Зоологический сад. Он на том же месте, и теперешние звери похожи на тех, которые были в моем детстве шестьдесят лет назад. Главным удовольствием было кормление зверей и поездка на пони в упряжке с шарабаном.

Запомнились куплетисты, которые пели на эстраде:

У кого деньги есть — тот сигары курит,  
У кого денег нет — тот окурки подбирает,  
Мне же все равно, а мне же все равно!

Партнер спрашивал: «Денег нет?»

Основной куплетист: «Нет, мне все равно!»

В одном из сезонов показывались дагомейцы. Им был отведен участок, где они жили, как у себя на родине. Я запомнил их лица, черные, разрисованные белыми красками, и пляски, в которых под ударные инструменты они выкрикивали и повторяли одну фразу: «Дагомейцы, дагомейцы, дагомейцы» — и так очень долго.

Цирк. Туда мы ходили очень часто. Я не очень запомнил цирковые аттракционы, но я очень хорошо помню клоунов, куплетистов Бима и Бома, Пишель и Скала. У последних был изумительный номер: балет. Пишель в женском парике, с растрепанными волосами, уже немолодой клоун с худенькими ногами, был одет балериной в пачке. Скала в черном костюме — по-моему, это был смокинг — изображал кавалера. Все его поддержки были неудачны, и Пишель пролетал мимо рук, с треском падая на ковер. Чем больше ошибались партнеры, тем темпераментнее развивался танец. Заканчивался балет тем, что Пишель издалека разбегался и летел в воздухе рыбкой на руки Скале. Тот в этот момент заинтересовался кем-то сидящим в публике и забывал о «балерине», и та, пролетев по воздуху несколько метров, падала на ковер и, еле поднявшись, уходила, прихрамывая на одну ногу, с манежа. Пишель в роли балерины был очень смешным. Мы смеялись до слез. Все дети любили его. Наверное, с детских лет зародилась во мне {34} привязанность к цирку, к клоунам, смешным и трогательным, выросшая в молодые и уже взрослые годы в любовь к лучшему из них — Чарли Чаплину.

Ходили мы на выступления, как его тогда рекламировали — «краса и гордость русской тяжелой атлетики», Ивана Поддубного. Поддубный боролся в чемпионате французской борьбы и всегда уходил с арены победителем. В детстве каждый мальчик мечтает быть самым сильным. Вот таким идеалом, «самым сильным» был Иван Поддубный. Чемпионаты конферировал знаменитый дядя Ваня, который отвечал на любой вопрос. «Где Лурих?» — задавал вопрос низкий бас с галерки. Не задумываясь ни на минуту, дядя Ваня давал исчерпывающий ответ, приблизительно такого характера: «Лурих борется в чемпионате борьбы с таким-то (имярек) в городе Цюрихе, в Швейцарии». Хороший способ изучать географию. Дома мы раскрывали карты, искали Швейцарию и находили Цюрих, где боролся знаменитый, великолепно сложенный, с редкой для тяжелоатлетов пропорциональной фигурой, немецкий борец Лурих […].

У Мясницких ворот по диагонали от старого телеграфа находилось чудо XX века — Мясницкий синематограф. Там я впервые увидел картину, и там произошел скандальный эпизод. Мы отправились в синематограф почему-то со старой кухаркой Петронкой и, как полагается «знатокам» этого нового вида искусства, я, сестры и Петронка уселись в первом ряду кресел. Экран был совсем рядом. Пока шла видовая картина, все было в порядке. Но вот начали показывать заграничный город, и в одном из эпизодов извозчик (не наш, а какой-то иностранный, я его хорошо запомнил) — он был в цилиндре и с английским хлыстом — двинулся с экрана на зрительный зал. «Батюшки, задавит!» — закричала Петронка и, схватив в охапку детей, ринулась с первого ряда по проходу в конец зала. Вы понимаете, что начало делаться с фешенебельной публикой в зрительном зале?.. Дальше шла комедия, но самые головоломные комедийные трюки не могли перекрыть успеха выступления нашего детского ансамбля под руководством Петронки […].

В вопросах отношения к известным литературным образам, таким, как Обломов, Дон Кихот, я расходился в оценке с существующей официальной точкой зрения, утверждающейся педагогами. Обломов был носителем черт русского человека, которые привели уже к обобщенному понятию «обломовщина», Дон Кихот — «донкихотство». Они были моими любимыми героями, и, как мне ни доказывали, что надо брать пример с дельного, умного Штольца, я был на стороне чистого сердцем Обломова, что Дон Кихот — это бесцельная трата времени на утопические, бессмысленные поступки, я любил этого благородного рыцаря, бьющегося за поруганную честь, стремящегося защищать слабых, утверждать справедливость.

Я любил роман Тургенева «Накануне». Инсаров был борцом за свободу своего народа. Я любил образ Елены, сумевшей преодолеть все препятствия, чтобы быть рядом с любимым человеком. Я был влюблен в романтического Дубровского, в нем тоже жил борец со злом и несправедливостью. Я без конца перечитывал строчки объяснения в любви на свидании в парке с Машей Троекуровой, и я думал, что когда произойдет в моей жизни такого рода свидание, я заговорю языком пушкинского героя […].

Образы Чехова были рядом с моим временем. Я узнавал среди героев Чехова своих учителей, родных, знакомых, товарищей; квартиры, комнаты, вещи, магазины, лавки, железные дороги, станции и полустанки, на которых мы останавливались, совершая летом путешествия на Минеральные Воды или во Владикавказ; телеграфисты, начальники станций, кондуктора, {35} пассажиры разных профессий от генералов и титулованных особ до простых мужичков, едущих в вагонах третьего класса.

Чехов входил в мою жизнь, наполняя чувством любви к людям и неприязнью к тому, что заставляет человека страдать, быть несчастным. Чехов, как ни один писатель моего поколения, направлял мое сознание к идее революции. Раскрывая жизнь предреволюционного периода русского общества, Чехов звал нас в иной мир. Этот мир не мог возникнуть сам по себе, для этого нужны были решительные действия — революция.

В 1914 году я перешел из Лазаревского института в Московскую частную гимназию С. И. Ростовцева, находившуюся на Триумфальной площади (ныне площадь Маяковского). Нам разрешалось носить штатское пальто. Помимо формы я имел штатские костюмы и предпочитал ходить в них, это позволяло нам по вечерам бывать в театрах, куда в форме учащихся не пускали.

Недавно, перебирая альбомы Лазаревского института, где были сняты все классы, и поглядев на учащихся четвертого класса, я убедился, что это были здоровенные ребята, молодые люди, у некоторых даже пробивались усы. Надо учесть, что четвертый класс равнялся фактически шестому, если принять во внимание два приготовительных класса. В штатском нас пускали даже в оперетту.

В шестнадцатилетнем возрасте в оперетту я ходил нелегально, и все шло благополучно: я не встречал никого из наших педагогов. Но дважды в театре Потопчиной, выйдя в антракте погулять в фойе, я столкнулся лицом к лицу с преподавателем… закона божьего, батюшкой, красивым брюнетом средних лет, который, так же, как и я, переоделся в штатское. Мы оба оказались порядочными людьми и друг друга не выдали.

В возрасте двенадцати-тринадцати лет я почти каждый месяц бывал в Большом театре. Моя мать была дружна с известной певицей, солисткой Большого театра Леонидой Николаевной Балановской. Леонида, или Людмила Николаевна, как мы ее называли, обладала очень сильным красивым голосом и пела в Большом театре вагнеровский репертуар. Пела и в опере «Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова. Если Вагнер не доходил до меня в том возрасте, то «Сказание» произвело на меня большое впечатление. Запомнился и полюбился мне музыкальный антракт перед актом «Сеча при Керженце». Дирижировали операми Сук и Купер. Я любил посещать Большой театр и особенно любил ездить с Балановской на спектакли. Солистам подавали казенную карету. Это был огромный старинный рыдван с высокими колесами, на железном ходу. С Воздвиженки (ныне улица Калинина), где жила Людмила Николаевна, мы подъезжали прямо к артистическому подъезду.

Большим событием для нас, подростков, были поездки на елки в Охотничий и Купеческий клубы. Отец моего товарища Шуры, с которым мы жили в одном доме на Мясницкой, был очень состоятельный человек… Он не жалел денег на развлечения и, прямо скажу, доставлял нам, молодежи, много удовольствий. У него была большая семья: три дочери — Варя, Ольга и Мария — и два сына — Александр и Николай. Забрав подруг и товарищей своих детей, он в дни рождества, под Новый год, на масленицу заказывал розвальни, запряженные тройками, и вез всю детвору и молодежь в клубы […].

В Охотничьем клубе я впервые увидел Е. Б. Вахтангова. Отец и мать, связанные с Владикавказом, обязательно посещали вечера Владикавказского землячества, устраиваемые в пользу недостаточных студентов. Один из таких вечеров был дан в Охотничьем клубе (по-моему, это относится к {38} 1912 – 1913 годам). И Вахтангов, будучи сам родом из Владикавказа, участвовал в концерте, конферировал и выступал с комедийным номером — разговор по телефону. Я запомнил очень красивого молодого человека, одетого в визитку, свободно и непринужденно державшегося на сцене, которого дружным смехом принимали зрители. Евгений Богратионович был сыном крупного богача. Отец его имел во Владикавказе табачную фабрику, собственные дома. Старик был скуп. Мечтал, чтобы после него все коммерческие дела вел сын. Но Евгений Богратионович еще с гимназических лет страстно увлекался театром и был организатором всех любительских спектаклей в родном городе, ставя и играя в них.

Отец, мать, дядя Мелик были знакомы домами с Богратионом Вахтанговым и хорошо знали Евгения Богратионовича и его жену Надежду Михайловну.

Весной 1917 года я окончил гимназию. Надо было выбирать профессию. В последнем классе гимназии было более или менее ясно, кто куда пойдет. С театром я был не в ладах и идти на сцену не собирался. Еще в гимназические годы, участвуя в любительских спектаклях, я увидел полную свою непригодность к артистической деятельности. В любительских кружках я получал самые маленькие роли и очень плохо их играл. Режиссеры снимали меня даже с эпизодов. Режиссировали либо родители детей, участников кружка, любившие театр, либо студенты, увлекавшиеся Художественным театром и копировавшие в своих постановках манеру и стиль МХТа. В последний любительский кружок в 15‑м году был приглашен старый артист Малого театра Гарин-Виндинг, ставивший с нами «Горе от ума» Грибоедова. Получив роль Репетилова, я так безбожно наигрывал, что у меня опять отобрали роль. Театр я горячо любил как зритель, но, видя свою полную непригодность для сцены, я решил пойти на юридический факультет. Начался учебный год в университете. Переход из гимназического бытия в студенческое резко ощутим. В университете начинаешь чувствовать себя до конца взрослым человеком, ходишь даже как-то степеннее. Вместо принятого в гимназии обращения по имени и фамилии здесь, в храме науки, входило в обиход слово «коллега».

На первом курсе университета я познакомился с Лобановым, Абдуловым, Астанговым.

Я был выбран в старостат курса. На объединенном заседании старост всех четырех курсов было решено организовать студенческий клуб. Было даже найдено название — «Студенческий клуб науки и искусства». В первую очередь возник драматический кружок.

Как я стал актером?

Однажды я зашел в зрительный зал, где шли занятия драматического кружка. Кто-то окликнул меня и попросил помочь репетиции. Ставили «Горе от ума», отсутствовал студент, исполняющий роль Фамусова. Я озорства ради согласился почитать роль… По-моему, я копировал Сумбатова-Южина, замечательного исполнителя Фамусова в Малом театре. Когда окончилась репетиция, все единодушно одобрили меня и закрепили за мною роль. Я начал посещать занятия кружка. Там уже работали Абдулов, Астангов, Лобанов, Канцель. Как-то решено было устроить вечер силами коллектива. Я должен был придумать для себя номер. Я стал перебирать в своей памяти классические и современные стихи.

В 1916, 1917 и 1918 годах я был постоянным посетителем диспутов футуристов, происходящих обычно в Политехническом музее. Постоянно здесь выступали В. Маяковский, В. Каменский, Д. Бурлюк. Владимир {39} Маяковский читал «Облако в штанах», Василий Каменский — «Степана Разина», Бурлюк — разные стихи. В тот период даже передовая молодежь не всегда принимала новое течение в поэзии. Считалось, что это «модничанье», оригинальничанье, озорство людей, которые не оставят после себя никакого следа в литературе. Я расценивал, в особенности «Облако в штанах», как современное, новое веяние в искусстве поэзии. Читал наизусть пролог и несколько отрывков. Я любил посещать выступления футуристов. Наиболее ярко и интересно, задиристо и смело, остроумно и находчиво выступал Маяковский. У поэта была притягательная сила огромного личного обаяния. Редкой красоты голос, безупречная дикция, прекрасная внешность, стройная фигура.

На одном из диспутов Маяковский критиковал модных поэтов во главе с И. Северяниным. Он доказывал примитивность композиционного построения их стихов, однообразие ритмов. Приводя примеры, Маяковский под мотив «Ехал на ярмарку ухарь-купец» — популярную в то время эстрадную песню — пропел стихи многих поэтов, в том числе и Северянина. Такое «неуважение» к модному поэту вызвало негодование у одной части аудитории, начался свист, крики «долой!». Маяковский взбирается с ногами на стол президиума и, перекрывая шум зрительного зала своим раскатистым голосом, заявляет: «Все равно вы меня не переубедите. Плохие стихи! Вот когда писал Пушкин…» Маяковский начинает читать одно из любимых моих стихотворений Пушкина «Когда для смертного умолкнет шумный день», и вдруг я замечаю, как затихает зрительный зал. Через минуту гробовая тишина воцаряется в огромной аудитории, и в пронзительной тишине падают последние слова стихотворения:

И, с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклинаю,  
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,  
 Но строк печальных не смываю.

На несколько секунд воцаряется полная тишина. И вдруг шквал аплодисментов потрясает зрительный зал. Маяковский медленно спускается со стола и садится на свое место в президиуме. Борьба с сотнями разъяренных врагов кончается красивой, честной победой Маяковского.

Запечатлелся в памяти вечер в Политехническом музее «Избрание короля поэтов». Участвовали: Маяковский, Северянин, Каменский, Бурлюк…

Зрительный зал был переполнен. Поэты читают свои стихи. Маяковский в своей обычной манере, красивым, низким голосом, доходящим до последнего ряда балкона. Северянин немного в нос, скорее напевает, чем читает. Василий Каменский очень задушевно, грудным голосом, с большим обаянием читает отрывки из «Степана Разина». Зрительный зал разделился на партии. Каждый поэт имеет своих почитателей. Особенно много их у Маяковского. По окончании чтения начинается голосование. Каждый из присутствующих опускает в ящик свой билет, где надписывается фамилия поэта, за которого он подает свой голос. Я опускаю свой билет с фамилией Маяковского. Проходит полчаса. Бюллетени подсчитаны — королем поэтов избирается Игорь Северянин. На голову поэта водружается лавровый венок. Его чествуют поклонники. Я ухожу огорченный. Почему не Маяковский?

Прошло лет десять со дня избрания короля поэтов. Как-то, идя по Никитскому бульвару, я встречаю Василия Каменского. Мы направляемся в пивной бар, что находился в доме, ныне снесенном, в конце Никитского {40} бульвара. Вспоминаем недавнее прошлое, диспуты в Политехническом, вечер избрания «короля поэтов». «Как же так получилось, — задал я вопрос Василию Васильевичу, — что избран был Игорь Северянин?»

— О, да это преинтереснейшая история, — весело ответствует Каменский. — Мы решили, что одному из нас — почести, другим — деньги. Мы сами подсыпали фальшивые бюллетени за Северянина. Ему — на голову лавровый венок, а нам — Маяковскому, мне, Бурлюку — деньги, а сбор был огромный.

Василий Каменский прожил большую, долгую жизнь. Один из первых русских летчиков, поэт, футурист, соратник и друг Маяковского. Начиная с 30‑х годов он поселяется в своем доме на Каме. Судьба послала тяжелое испытание поэту — ему ампутировали ноги. Но жизнерадостность не покидала этого милого, доброго человека.

Поэты первой поры революции — Маяковский и Каменский — оказали большое влияние на нас, вступающих в искусство молодых актеров, режиссеров. У Маяковского мы учились смелости в поисках нового в искусстве. Маяковский, как никто, искренне, горячо воспевал Ленина, Советскую страну, нашу революционную действительность. Маяковский учил нас слушать современность. Его произведения, охватывающие огромные полотна событий революции, требовали широкого дыхания, уходя от «любвей и соловьев». Как не хватает сегодня нашим многим писателям искренности, проникновенности в воспевании сегодняшней жизни и как не хватает того широкого симфонического строя, который рождается сам по себе у Маяковского, как форма, выявляющая грандиозность, масштабность событий! Принцип симфонического построения особенно виден в поэмах Маяковского.

Уже в зрелом возрасте я читал на своих чтецких вечерах в первом отделении стихи Пушкина, во втором — главы из поэмы «Хорошо!» Маяковского. Должен сказать, что соединение двух поэтов в одном вечере было исключительно органично. Родоначальник русской классической поэзии и создатель современной революционной поэзии. К этому соединению я пришел в 50‑х годах, в пору зрелого мастерства, но, по существу, любовь к Пушкину, Лермонтову, Тютчеву, зародившаяся с детских лет, не помешала мне полюбить в юности Блока и Маяковского.

Нашей театральной молодежи нужно вменить в обязанность научиться читать стихи. Уметь проникнуть во внутренний мир поэта, понять его и найти стиль, манеру для выявления этого мира — дело сложное. Как часто приходится слышать даже у хороших чтецов разговорно-прозаическую манеру в подаче пушкинского стиха, стиха, который вдохновлял лучших русских композиторов к созданию музыки: Глинка, Даргомыжский, Бородин, Чайковский, Римский-Корсаков, Рахманинов создали прекрасные оперные произведения, изумительные романсы. Актер обязан знать всю музыкальную литературу, связанную с Пушкиным для того, чтобы найти тонкое музыкальное произнесение стихов поэта. Как часто Маяковского читают чрезмерно громко, забывая о глубине мысли, ритмическом своеобразии стихов поэта. Школа стиха должна занимать большое место в театральных учебных заведениях.

В студенческие годы, в семнадцати- восемнадцатилетнем возрасте вошли в мою жизнь новые поэты. Говоря о них, нельзя забыть Велемира Хлебникова, особенно его поэму «Ночь перед Советами», и умного, талантливого товарища Маяковского — Николая Асеева.

Итак, в поисках репертуара я решил читать со студенческой сцены «Облако в штанах» Маяковского, «Пролог» и «Перс с коврами» Василия {41} Каменского. «Пролог» я читал, подражая манере Маяковского. «Перс с коврами» я театрализировал: одевшись персом, взяв в руки ковер, я выходил на сцену, как продавец входит во двор продавать свой товар.

Ковер персидский, тегеранский,  
Платок лезгинский, хоросанский,  
Хороший товар… —

заунывно напевно выкликал я, поглядывая наверх на окна воображаемого дома:

Рубин, бирюза, изумруд!..  
Четки, янтарные четки…  
Хороший товар…

Видя, что покупателей нет, перс задумывался и начинал мечтать о родине, о невесте:

Там далеко, в Тегеран,  
Живет невеста моя, Туран…

Почти напевая, произносил я эту фразу и так же задумчиво, не отрываясь мыслью о далекой родине, я хвалил свои ковры: «Хороший товар!» Так, чередуя торговлю коврами и мечту, проходил перс по всей сцене и удалялся за кулисы, заунывно выкликая свой «хороший товар».

В студенческом кружке больших спектаклей мы так и не поставили, но мы занимались этюдами импровизационного характера. Мне особенно удавались этюды в паре с Андреем Михайловичем Лобановым. В концертные вечера входили лучшие этюды и сценки, преимущественно комедийно-шуточного характера, в котором тогда уже ярко блистал талант О. Абдулова. Руководители кружка настойчиво рекомендовали мне пойти в одну из московских студий.

В этом период в Москве существовали при МХАТ Первая студия, Вторая студия, помимо этих молодых коллективов существовала Вахтанговская студия, Маленькая студия, она же Шаляпинская, и ряд других. Куда же идти? Как-то, идя мимо театра Потопчиной (ныне Театр имени Вл. Маяковского), я встретил знакомого актера Константина Львова, игравшего в Шаляпинской студии, который пригласил меня на спектакль «Тургеневский вечер». Среди молодежи, игравшей в студии, было много знакомых: сестры Лида и Ирина Шаляпины, Н. Введенская, в дальнейшем вышедшая замуж за Максима Пешкова, Борис Галенбек, Ольга Шульц — впоследствии О. Н. Андровская, И. М. Рапопорт, Н. М. Горчаков. Давали «Бирюка», «Свидание» и «Вечер в Сорренто». Мне понравился спектакль, я решил поступить в Шаляпинскую студию. Я подал заявление с просьбой принять меня в студию. Экзаменоваться мне не пришлось, так как почти все студийцы слыхали, как я читаю стихи. Меня приняли. Я был вызван в дирекцию, где имел беседу с председателем правления Иолой Игнатьевной Шаляпиной, женой Федора Ивановича, и с заместителем председателя Минаем Гавриловичем Бедросовым.

Студия была кооперативным обществом на паях. Внеся нужную сумму, я стал членом кооператива и актером Шаляпинской студии. Руководили студией О. В. Гзовская, артистка Художественного театра, и В. Г. Гайдаров. Преподаватели — актеры Первой студии МХАТ Колин, Гиацинтова, Бирман, Успенская, артистки МХАТ Муратова, Коренева. Специальной школы не было. Мы занимались помимо класса актерского мастерства выразительным словом с Н. Н. Званцовым и балетом с И. И. Шаляпиной-Торнаги, итальянкой по происхождению. В молодости Иола Игнатьевна была балериной.

{42} Первые отрывки были с С. В. Гиацинтовой — рассказ Марка Твена и с С. Г. Бирман — инсценировка рассказа А. Куприна «Бред». С актрисой Художественного театра Муратовой — «Там, внутри» М. Метерлинка. Я занимался с Колиным, блестящим комедийным актером, лучшим исполнителем роли Мальволио в «Двенадцатой ночи» У. Шекспира. В работе над «Суламифью» А. Куприна моей партнершей была Надежда Введенская-Пешкова, преподавательницей — Л. М. Коренева.

Началом моей «карьеры» в Шаляпинской студии была шумовая часть. Я крутил барабан, дающий звуки ветра в пьесе «Бирюк». Проявил себя я впервые как актер в «капустнике». Мы придумали оперетту «Дядюшка». Сюжет был заимствован из «Тетки Чарлея» Брэндона Томаса. Я играл слугу, переодевающегося в женское платье. Имя слуги — Брассэт. Музыка была составлена из модных в то время оперетт Кальмана, Легара, Якоби и других. Получилась веселая оперетта. В ней играли Ирина и Лида Шаляпины, К. Львов, П. Зябликов, Б. Галенбек.

Первые работы в Шаляпинской студии: вечер водевилей «Слабая струна», «Спичка между двух огней», «Тайна женщины». Я играл в первых двух: Калифуршона, скромного, застенчивого юношу, и Бажазе — веселого разбитного парижанина. Состав «Слабой струны» — И. Шаляпина, Л. Шаляпина, Р. Симонов. В «Спичке между двух огней» — О. Андровская, Л. Шаляпина, Р. Симонов. Режиссировали А. Э. Шахалов, артист Художественного театра, и И. И. Шаляпина.

Биография Александра Эмильевича Шахалова очень интересна. Он начинал свою театральную деятельность как фарсовый актер. Затем оказался в театре Незлобина, где блестяще сыграл в «Фаусте» Гете Мефистофеля, после чего был приглашен К. С. Станиславским в Художественный театр на роль Люцифера в постановке, которую готовил Константин Сергеевич, — «Каин» Байрона.

Летом 1919 года мы играли вечер водевилей в летнем театре «Эрмитаж», где на одном из спектакле присутствовал руководитель знаменитого театра миниатюр «Летучая мышь» Н. Ф. Балиев, который сделал мне лестное предложение вступить в труппу его знаменитого тогда в Москве театра.

### Федор Иванович Шаляпин

Я впервые увидел Федора Ивановича Шаляпина в роли Досифея в «Хованщине» в 1914 году. Чтобы попасть на спектакль с участием Шаляпина, нужно было продежурить несколько ночей у касс Большого театра. Студенческая молодежь, курсистки, гимназисты вставали в очередь, которая змеей вилась вокруг Большого театра. Простояв две ночи, мы приобретали право на покупку билетов. Попасть на спектакль с участием Шаляпина было таким же редким событием, как выиграть в то время по лотерее крупную сумму денег. Счастливца, обладающего билетом, поздравляли знакомые… Ему завидовали. Спектакль Шаляпина был большим праздником.

Когда через пять-шесть лет после первого впечатления от Шаляпина в 1914 году мне довелось увидеть, как Федор Иванович собирается на предстоящий ему спектакль или концертное выступление, как проводит он день до момента отъезда в театр или в консерваторию, я понял, как велико было чувство ответственности у Шаляпина перед каждым выступлением. Федор Иванович прохаживался по комнатам своего особняка на Новинском бульваре (ныне улица Чайковского), поминутно пробуя свой голос. {43} С утра он начинал упрашивать своего секретаря и друга Исая Дворищина отменить спектакль или концерт, так как ему казалось, что он не сможет в полную силу, художественно полноценно выступить перед зрителем-слушателем. Он знал, какие исключительно высокие требования предъявляет ему зритель, и особенно тот, кто простоял две ночи сряду в очереди, чтобы попасть на спектакль с его участием.

Я вспоминаю, как часто несправедливо упрекали Федора Ивановича Шаляпина за чрезмерную придирчивость к хору, оркестру, к партнерам и даже к дирижеру. Эти упреки были незаслуженными. Федор Иванович относился к Большому и Мариинскому театрам как к носителям лучших традиций музыкального искусства России. Он не прощал никому дилетантизма, любительщины, несерьезного или небрежного отношения к великому и прекрасному искусству театра. При этом как же чуток и деликатен был этот замечательный артист в своих суждениях о первых выступлениях театральной молодежи в Маленькой студии, которая была переименована самой жизнью в Шаляпинскую студию. Как тепло и любовно стремился передать Федор Иванович весь свой огромный опыт и понимание театрального искусства нам — молодежи. Частый гость в нашей студии, он приглашал своих друзей — А. М. Горького, А. В. Луначарского для того, чтобы поддержать, укрепить ее значение в Москве и, с другой стороны, показать нам, молодым актерам, замечательных людей нашей эпохи, у которых молодежь должна учиться высокому пониманию современного искусства.

Помимо вечера водевилей Федор Иванович неоднократно присутствовал на оперетте «Дядюшка», которую молодежь Шаляпинской студии придумала для «капустников». Мне трудно говорить о художественных достоинствах этого спектакля, но если Федор Иванович приглашал на него таких своих друзей, как А. М. Горький и А. В. Луначарский, значит, в нем были какие-то элементы художественности и Федору Ивановичу было не стыдно показать молодежь, над которой он шефствовал […].

Чему же мы учились у Федора Ивановича Шаляпина? Каждый спектакль, просмотренный нами в этот период с участием великого актера, был для нас театральным университетом. За период 1918 и 1919 годов мне посчастливилось увидеть Федора Ивановича в ролях Бориса Годунова, Мефистофеля в «Фаусте» Гуно, Дон Базилио в «Севильском цирюльнике» Россини, Мельника в «Русалке» Даргомыжского. Федор Иванович предоставлял возможность присутствовать молодым студийцам на его концертах в Большом зале консерватории, где мы сидели на приставных стульях, стоявших на самой эстраде, так как не хватало мест для желающих попасть на концерт великого артиста.

Концерты были для нас не менее важным, чем оперы, театральным университетом. Здесь развивались наш вкус и тонкость понимания музыкальных произведений. Мы были взволнованными свидетелями внутреннего перевоплощения, происходившего в великом певце в каждом романсе, арии или русской песне.

«Сомнение» Глинки в исполнении трио: голос Шаляпина, виолончель Леи Любощиц, партия фортепьяно — профессор Ф. Ф. Кенеман сливались в единое целое, редкую по красоте музыкальную гармонию. Солирующему голосу вторила виолончель и аккомпанировал рояль, передавая смятение чувств любви, страсти, ревности, радостного и грустного финала:

Минует печальное время.  
Мы снова обнимем друг друга,  
И страстно, и жарко  
 забьется воскресшее сердце.  
И страстно, и жарко  
 с устами сольются уста.

{48} В финале гениального романса Глинки, после проигрыша музыки, Федор Иванович делал смелое дополнение, на последних аккордах он пианиссимо пропевал: «О, любовь…» Эта вставка благодаря всей трактовке романса была исключительно органична и убедительно заключала замечательное произведение Глинки в редкой по художественной силе передаче его Федором Ивановичем Шаляпиным.

Вся пластика пребывания на эстраде артиста была пронизана огромным вкусом и чувством меры. Почти неподвижное лицо, слегка сдвинутые брови, наклоненная печальная голова, взгляд, погруженный как бы в самого себя, сосредоточивали внимание слушателей на самой музыке и интонациях, рождаемых взволнованными чувствами актера. Мы постигали все глубину мятежной, прекрасной, глубоко возвышенной любви. Певец Шаляпин не отождествлял себя с образом, а как бы показывал, что происходило в душе композитора Глинки в момент вдохновенного написания этого романса. В этом сказывался огромный вкус певца, глубокое понимание музыкального произведения. О каждом романсе, спетом Шаляпиным, можно было написать целую главу: о его трактовке, раскрытии содержания, нахождении неповторимой формы для передачи своеобразия исполняемого произведения […].

Спектакли и концерты Шаляпина были университетами актеров и режиссеров нашего поколения. Но также много дало нам, молодым актерам, непосредственное общение с Федором Ивановичем в Шаляпинской студии. После каждого спектакля Федор Иванович оставался у нас, и тут начиналось самое замечательное, что останется в памяти до конца наших дней. Мы становились зрителями, а Федор Иванович — исполнителем, выступая в неожиданном для нас качестве драматического актера. Я никогда не забуду, как читал Шаляпин «Моцарта и Сальери» Пушкина. Это было изумительно и прекрасно — лучшее чтение пушкинских стихов, которое мне довелось слушать за всю мою театральную жизнь.

Все говорят: нет правды на земле.  
Но правды нет — и выше. Для меня  
Так это ясно; как простая гамма… —

Начинал размеренно чтение пушкинского стиха Шаляпин, задерживаясь на слове «гамма», которое звучало как полнозвучный, протяжный аккорд.

В чтении Шаляпина была огромная музыкальность, каждое слово на вес золота, диапазон широчайший, четкость подачи мысли, филигранная дикция, завершенная форма пушкинского стиха. Но главное достоинство чтения было в раскрытии образов Моцарта и Сальери. Беспечный, искрящийся талант Моцарта, не сознающего своей гениальности, которого часто посещает волшебное вдохновение, звучит ярким контрастом умному, трудолюбивому Сальери:

Музыку я разъял, как труп. Поверил  
Я алгеброй гармонию…

Зависть Сальери к Моцарту была у Шаляпина величественной в своей цельности. Сальери получался у Шаляпина трагически значительным обобщающим образом. Мысль о преступлении неумолимо овладевала сознанием Сальери — Моцарт должен умереть:

А ныне — сам скажу — я ныне  
Завистник. Я завидую; глубоко,  
Мучительно завидую. — О небо!..

{49} Заключительные слова пушкинской пьесы:

Гений и злодейство  
Две вещи несовместные —

звучали у Шаляпина как трагедия человека, познавшего свое падение, но еще пробующего оправдать совершенное злодейство.

А Бонаротти? или это сказка  
Тупой, бессмысленной толпы — и не был  
Убийцею создатель Ватикана?

Сальери в исполнении Шаляпина становился центральным образом. Его страсти, его судьба занимали Шаляпина в первую очередь. Наверное, любовь к психологическому раскрытию образа давала большой простор для фантазии и мастерства актеру Шаляпину именно в роли Сальери. Сказалось и исполнение в одноактной опере Римского-Корсакова партии Сальери, сыгранной и спетой Шаляпиным, согласно воспоминаниям зрителей, видевших артиста в этой роли, с большой яркостью, глубиной, трагическим напряжением.

Мне дважды довелось слушать «Моцарта и Сальери» Пушкина в исполнении Ф. Шаляпина. Когда я слушал его второй раз, то стремился разобраться в самом приеме чтения Шаляпиным стихов Пушкина. Конечно, трудно определить сегодня, через столько лет, почему чтение Шаляпиным пушкинского стиха для меня является идеальным образцом.

Постараюсь все же сформулировать мою мысль. Классический стих Пушкина находил в исполнении Шаляпина классическое воплощение и по содержанию и по форме. Совершенный актерский инструмент Шаляпина, его облик русского красивого человека, необычайный мелодичный разговорный тембр голоса, огромный диапазон интонаций, тонкая передача музыкального своеобразия стиха, весь безупречно подготовленный актерский аппарат Федора Ивановича был создан для чтения Пушкина. Оставалось передавать содержание самого произведения: и тут Шаляпин поражал нас глубиной замысла и завершенностью создаваемых образов. Замечательный чтец не забывал ни на минуту своей ответственности перед пушкинским стихом, не переводил его в прозу и в бытовую разговорную речь. Возвышенность пушкинского стиха гармонически сливалась с возвышенностью всего искусства Шаляпина.

Большое несчастье для актеров, что в свое время их не записали на граммофонные пластинки. Современная театральная молодежь почерпнула бы для себя много поучительного, исключительно ценного для понимания того, как нужно читать пушкинский стих. Но есть, к нашему счастью, напетая Федором Ивановичем пластинка «Пророк» Римского-Корсакова, по которой можно себе представить чтеца Шаляпина. Все интонации пушкинского стиха в «Пророке» прекрасно уловил композитор, но с еще большей силой раскрыл Шаляпин, пронизав музыку дыханием пушкинского стиха; шаляпинская интонация в пении совпадает с необходимой, единственно возможной интонацией в произнесении стихов «Пророка», в особенности финала, где голос певца звучит как призывный набатный колокол.

Нам, студийцам Шаляпинской студии, посчастливилось увидеть Федора Ивановича и как драматического актера, и не только увидеть, но и быть его партнерами в сценическом этюде, который Федор Иванович по просьбе молодежи разыграл с нами на сцене.

Сюжет этюда был заранее оговорен. Слова актеры должны были сочинять сами по смыслу происходящего на сцене.

{50} Вот краткое содержание этюда. Федор Иванович играл провинциального помещика, приехавшего в столицу. Ему специально освобождают номер, где жила студенческая молодежь. В отместку молодые люди решают его разыграть и дают объявление в газете, что помещику в имении нужна прислуга для многочисленного семейства. Сами студенты превращаются в людей различных профессий. Помещик, поселившийся в гостинице в их номере, подвергается нашествию людей различных профессий, предлагающих ему свои услуги. Для себя я придумал профессию учителя танцев, который показывает свое умение тут же, обучая помещика модным танцам. Ирина Шаляпина — учительница французского языка, Лида — натурщица. Закончив свою сцену, мы бежали в зрительный зал посмотреть этюд в исполнении Шаляпина.

Федор Иванович играл очень просто, органично. То, что требовалось по линии системы Станиславского, по которой мы тогда воспитывались в студии, безупречно выполнялось Шаляпиным, не изучавшим эту систему. Этюд подходил к концу, когда на сцену вышел Исай Дворищин, секретарь и друг Федора Ивановича, который пришел продавать собачку, совсем не нужную помещику. Исай Дворищин был человеком живым, веселым, с большим чувством юмора. Его любила молодежь. Придумав для этюда назойливый образ собачника, Дворищин повел энергичное наступление на «помещика» — Шаляпина. Через минуту он завладел инициативой на сцене и начал, как говорится на сценическом языке, «переигрывать» Шаляпина. Его настойчивость, азарт в торговле вызывали дружный смех в зрительном зале. Чем веселее молодежью принимался Дворищин, тем все более терял серьез сам помещик, исполняемый Федором Ивановичем, которому стоило больших усилий довести этюд до конца. Я хорошо запомнил завистливые глаза Федора Ивановича, обращенные на имевшего «шумный успех» Дворищина. Глаза, так замечательно найденные Шаляпиным в роли пушкинского Сальери.

В этом этюде до эпизода с Дворищиным Шаляпин играл ряд сцен в ярко комедийном ключе. Но эта комедийность у Шаляпина была особой, она, как и все искусство Шаляпина, была величественная, объемная.

В таком шедевре, как роль Дон Базилио в «Севильском цирюльнике», виденном мною на сцене оперы Зимина, где выступал Федор Иванович, сам прием указывал (Дон Базилио с большим утрированным носом, со сжатыми, презрительно опущенными губами, с выразительно глядящими вопросительными глазами) на стиль и манеру создания комедийного образа, доводимого великим артистом до гротеска, до предельно возможного в сценическом искусстве преувеличения. Помимо гротеска в комедийных ролях Шаляпин придавал своим образам некоторую фантастичность, что в таком условном искусстве, как оперное, делало образ, как это ни парадоксально, сценически более правдивым. В Дон Базилио и гротеск и фантастика помогали раскрывать Шаляпину существо образа, созданного гениями Бомарше и Россини. Шаляпин высмеивал алчность, ханжество, жадность, псевдоученость. В искусстве осмеяние — действенное оружие борьбы с человеческими пороками и слабостями. Талант великого артиста превращал арию о клевете в величайшее произведение искусства, в котором соединялось смешное и страшное.

Шаляпина в оперном театре никогда не интересовало мелкобытовое. Его искусству свойственно обобщение, собирание в единый завершающий образ ряда человеческих характеров.

Вот почему комедийный Дон Базилио выглядел так же монументально, классически, как и образы трагические, созданные великим артистом.

{51} Шаляпин любил юмор. Его рассказы на вечерах в студии о провинциальных актерах, об оперных певцах и певицах, о поклонниках, окружающих знаменитостей, искрились добродушной комедийностью, большой наблюдательностью. Последнее качество сыграло в искусстве Шаляпина значительную роль. Только глубоко поняв судьбы человеческие, увидев все то трагическое и смешное, что сопутствует нам на каждом шагу, внедряясь в жизнь, а не убегая от нее, можно достичь тех вершин в искусстве, каких достиг Федор Иванович Шаляпин […].

Внимание, уделяемое Шаляпиным нам, молодежи, трогало нас. Что значили мы, молодые актеры, для замечательного художника сцены, познавшего мировую славу, небывалый в жизни успех. И вот помимо посещения Шаляпиным студии, участия в этюде вместе с нами он проявляет еще одну заботу о нас — дает студийцам режиссерский, педагогический урок. Произошло это событие на репетициях пьесы «Революционная свадьба». Вместе с Рапопортом мне посчастливилось быть на сцене в этот замечательный для нас обоих день.

Сцена, которой занимался Федор Иванович, — это объяснение между двумя революционерами. Мой герой, как изменник, должен быть расстрелян. Жанр этой пьесы — мелодрама — требует большого вкуса и такта, чтобы не перейти в сентиментальность и слезливость, в декламационность. Шаляпин в занятиях с нами проигрывал отдельные куски, показывая нам, как держаться на сцене, как говорить, жестикулировать. Все, что он предлагал, было поэтично и благородно. Конечно, это было замечательно благодаря его исключительному актерскому мастерству. Показ Шаляпина ни я, ни Рапопорт в точности не могли воспроизвести, да дело и не в точности повторения, копирования режиссерского показа, а в том, чтобы уловить намерения педагога, сделать намеченный характер органичным для себя. Этот урок научил нас любить пластическую сторону театрального искусства, сценическое движение, жест, точно найденную для спектакля мизансцену.

В одной из сцен у меня был монолог. Я долго мучился, не зная, как распределить себя в этой сцене: стоя в фас на рампе, я, опустив голову, бормотал фразы про себя. Федор Иванович, показав мизансцену, предложил мне развернуться, поднять голову, раскрыть глаза, чтобы в них зритель увидел внутреннюю борьбу, происходившую в душе моего героя. Как часто я, сталкиваясь с молодыми актерами, вспоминаю этот урок Федора Ивановича. Как часто у молодых актеров при всей подготовленности роли по внутренней линии отсутствует на сцене самое главное и выразительное средство воздействия на зрителя — глаза […].

Что еще вынесли мы из этого педагогически-режиссерского урока Федора Ивановича? Умение не только через глаза, но и через координацию движения всего актерского аппарата передавать самые сложные чувства. Мы поняли, как необходимо, чтобы при выполнении сценической задачи был охвачен действием весь аппарат актера от «головы до пят». Только тогда возможны большие взрывы страстей и чувств на сцене, когда нет ни одного не участвующего в сценическом действии, пусть самого маленького винтика, но имеющего решающее значение в точности работы всей актерской сложной машины […].

Комиссар, доведенный до отчаяния противоречивыми чувствами любви к другу и ненависти к предателю, в кульминационный момент объяснения между друзьями ломал стек о колено и в ярости бросал его на землю. Этот сценический момент был также показан Федором Ивановичем. Нарастающие ноты гнева в голосе доходили до предела, они звучали как раскаты {52} грома. Когда голосовые средства были все исчерпаны, возникла органическая необходимость сделать еще какое-то усилие, чтобы разрядить накопившийся темперамент. Сломленный стек приводил в чувство разбушевавшегося комиссара, и неожиданно следовала фраза просто, по-человечески сказанная, с любовью и нежностью к другу: «Марк Арон, Марк Арон, мне жаль тебя!» […].

Летом 1921 года, 15 июня, произошло большое событие в шаляпинской семье, давшее возможность молодежи студии увидеть Федора Ивановича еще в одном качестве: доброго отца и семьянина. Дочка Ирина Федоровна выходила замуж за актера Шаляпинской студии, моего друга детства, Павла Павловича Пашкова.

В эти годы бракосочетание в церкви было обычным явлением. Свадебная церемония происходила в церкви у Никитских ворот, где венчался Пушкин с Натальей Гончаровой. Шаферами со стороны невесты были Николай Львов, актер Шаляпинской студии, и Борис Федорович Шаляпин, которому в этот период было около 17 лет. Со стороны жениха шаферами были Б. Галенбек, тоже актер Шаляпинской студии, и я, в то время уже студиец Вахтанговской студии.

Всю многочисленную свадебную процессию возила единственная лошадь, «бывший рысак», напоминавший по своей худобе донкихотовского Росинанта. Запряженный в роскошную барскую пролетку на дутых шинах, что в тот период старой, еще булыжной Москвы считалось особой роскошью, этот «Росинант» резво возил невесту, жениха, шаферов, родителей жениха и невесты от Новинского бульвара, из дома Шаляпина, и Мясницких, ныне Кировских ворот, где жила семья Пашковых, — к церкви. Весть о том, что Шаляпин, как говорилось раньше, «выдает» дочку замуж, быстро распространилась по Москве. Храм был переполнен. Венчание происходило днем. Шаляпин служил службу, читая «Жена да убоится своего мужа». Торжественно гремел голос Федора Ивановича из алтаря. Это был замечательный спектакль — обрядовое действо. Весь свадебный обряд благодаря участию в нем Федора Ивановича приобрел особую праздничность, особую театральность.

Не обошлось и без шуток со стороны студийной молодежи: как полагается во время свадебного обряда, в наши обязанности шаферов входило держать короны-венцы над женихом и невестой. По обряду венчания священник трижды обводит бракосочетающихся вокруг аналоя. Четырем шаферам полагалось следовать за женихом и невестой, держа над ними короны. Мы уговорили одного из студийцев присоединиться к этому торжественному проходу пятым в качестве «свидетеля». Когда двинулась процессия во главе со священником, женихом, невестой, шаферами и… «свидетелем», по церкви прошло оживление, еле сдерживаемый смех молодежи, знавшей о добродушном розыгрыше товарищей. Свадьба в церкви была веселая, без «полагающихся» слез.

По окончании службы Федор Иванович поехал домой, чтобы приготовиться к встрече бракосочетавшихся. После поздравления жениха и невесты в церкви мы, шаферы, усадили их в пролетку, встали на подножки фаэтонов и покатили от Никитских ворот по направлению к Кудринской площади, к Новинскому бульвару. Подъехали к особняку, где в вестибюле стояли Федор Иванович, Иола Игнатьевна, А. Южин-Сумбатов, А. Луначарский, Д. Бедный, Б. Борисов, А. Менделевич. Федор Иванович запел «Эпиталаму» из оперы «Нерон» А. Рубинштейна: «Пою тебе, бог Гименей».

Мы остановились в дверях. Все смолкло.

{53} Мне пришлось несколько раз слышать, как поет Федор Иванович «Эпиталаму», но такого проникновенного и взволнованного исполнения я не слышал никогда! Бог знает, может быть, тут начиналась новая пора в жизни замечательного художника: переход к старости, к старости, так незаметно подкрадывающейся к актерам. Федору Ивановичу было в эти дни около 50 лет.

Гостей на свадьбе было очень много: вся Шаляпинская студия, друзья невесты и жениха, старшее поколение родственников и знакомых семей Шаляпиных и Пашковых. Вместительный двухэтажный особняк был переполнен народом. В зале шли танцы, в столовой — экспромтные выступления самого Федора Ивановича, талантливого драматического актера Бориса Самойловича Борисова, написавшего куплеты в честь жениха и невесты, и большого друга Федора Ивановича, известного конферансье Александра Абрамовича Менделевича, сложившего стихи в честь торжественного свадебного дня.

В тот период за особняком Шаляпина был большой сад, идущий от Новинского бульвара почти до самой Москвы-реки. Веселье царило и в саду, где молодежь устраивала игры. В старых воспоминаниях в описании свадебного празднества часто можно было встретить фразу «шампанское лилось рекой». На этой свадьбе нашлось несколько бутылок шампанского, но и это было в те дни редкостью.

Как-то, расхрабрившись, я попросил Ирину и Исая Дворищина испросить разрешения побеседовать с Федором Ивановичем. Такая возможность тут же была мне предоставлена. Я подходил к шаляпинскому особняку на Новинском бульваре с большим волнением […].

Небольшой подъезд, крыльцом со двора, с несколькими ступенями вверх вводил в переднюю, из которой направо была комната Шаляпина. Прямо из передней мы попадали в белую залу, налево от залы — столовая. В нижнем этаже находились также гостиная, биллиардная, спальня. Во втором этаже комнаты детей — Ирины, Лиды, Татьяны, Бориса и Федора Шаляпиных.

Я был принят Федором Ивановичем на другой половине особняка, справа от передней, где находился его кабинет, гримировальная и ванная комната. Наверх по деревянной лестнице мы попадали в особую комнату на антресолях, настолько невысокую, что когда Федор Иванович вставал во весь рост, то до потолка оставалось не больше полметра. В комнате находился большой диван, стол и масса книг. В библиотеке Шаляпина были собраны русские и западные классики, книги по искусству, костюму, театру. Огромное количество автографов — от Л. Толстого, А. Чехова, М. Горького… Рисунки Врубеля, Коровина, Головина. Серова, Кустодиева, Юона и других художников, с кем был связан творческой дружбой Федор Иванович.

После рукопожатия последовал вопрос, который без конца задают молодые актеры замечательным мастерам, любимым артистам, у которых хочется учиться, которым хочется по-хорошему подражать; пусть вопрос звучит наивно, но он органичен для нас в молодости, так же, как отвечать на него является нашей обязанностью в зрелые годы. «Федор Иванович, — спросил я, — как вы работаете над ролью?» Шаляпин широким жестом показал на книги. В самом деле, сколько было прочтено книг, проведено бесед с историками и пушкинистами в период работы над ролью Бориса Годунова. Шаляпин владел итальянским языком не хуже русского, изучив его в поездках по Италии и благодаря своей жене Иоле Игнатьевне. Шаляпин прекрасно лепил и рисовал, изучал русскую живопись под руководством лучших художников своего времени. Когда мне однажды пришлось {58} увидеть, как после спектакля Шаляпин снимает грим, у меня было такое ощущение, будто он смывает, безжалостно смазывает замечательную картину, — так высокохудожественно были созданы им гримы всех ролей.

В этот период я только что увидел впервые шаляпинского Бориса Годунова. Восторженная взволнованность жила в моем сердце много дней после спектакля, в котором гений Шаляпина достиг своей вершины, так гармонически полноценно уживались в нем оперный синтез: пение, внутренняя и внешняя пластическая сторона образа. Уже первое появление Бориса — Шаляпина приковывало напряженное внимание зрителя, которое не покидало нас до конца спектакля. «Скорбит душа» — знаменитая фраза, трагическая фраза, произнесенная царем, на долю которого выпало быть вершителем судеб Русского государства в годы смутного времени. Сцены в хоромах Ксении, разговор с сыном, где мы видим Бориса, так нежно любящего своих детей. Бурная сцена с Шуйским, где мы постигаем трагедию Бориса, смятение чувств царя-детоубийцы, смерть его, когда, собрав последние силы, величественно и страшно произносил Борис — Шаляпин: «Я царь еще!» Как же достигал артист этого грандиозного, возвышенного, трагического искусства — вот был вопрос, бесконечно волновавший меня, и с ним я обратился к Федору Ивановичу. Ответ запечатлелся в моей памяти — я передаю его точно:

«Голубчик мой, когда я играю Бориса Годунова, помимо желания каждый раз до конца увлечься своей ролью, а основа увлечения — музыка и сценическое действие, — я в то же время всегда проверяю себя. Если я сажусь на трон, то мне важно, как лежит моя рука на подлокотнике, как располагается не только кисть руки, но даже мизинец. Перед началом акта я выхожу на сцену, чтобы проверить, как стоит трон на сцене, и ставлю его в точно необходимом для меня ракурсе. От неверной постановки трона может пропасть вся выразительность мизансцен, скульптурность фигуры и жеста, мимика лица. Я гримирую не только лицо, но и руки для каждой роли по-новому».

Беседы с Шаляпиным, отвечавшие во многом тому, что в дальнейшем я узнал у Станиславского и Вахтангова, были для меня откровением, определившим мои устремления в режиссерской и актерской деятельности. Переживание и представление должны идти рука об руку, обогащая наше искусство, а не вносить раскол, приводящий к делению на актеров переживания и актеров представления.

Я вышел из дома Шаляпина. Это был летний полдень в Москве двадцать первого года. На Новинском бульваре с вековыми кленами играли дети… По боковым улицам тряслись пролетки московских извозчиков, громыхали трамваи. Во мне росла признательность великому артисту, оставившему глубокий след в моем сознании, благословившему меня на дальнейшую творческую жизнь.

### Вахтангов в Шаляпинской студии

Работал в Шаляпинской студии Вахтанг Леванович Мчеделов, режиссер Второй студии. Ставил он у нас чудесную поэтическую пьесу Рабиндраната Тагора «Почта». На одном из общих собраний студийцев была принята пьеса Артура Шницлера «Зеленый попугай» (название кабачка времен Французской революции). Когда возник вопрос, кого пригласить ставить спектакль, все мы единодушно назвали Евгения Богратионовича Вахтангова.

{59} В этот период шла на сцене Шаляпинской студии мелодрама из времен Французской революции «Революционная свадьба», где я играл центральную роль героя, молодого офицера революционной армии Марка Арона.

Небольшая сцена, зрительный зал на 200 мест создавали условия для особого актерского самочувствия. Я очень хорошо чувствовал реакцию зрителя. В драматических местах пьесы в зрительном зале была напряженная тишина, я слышал, что в зрительном зале плачут. Я очень любил роль Марка Арона. Это была первая большая моя роль. Мы репетировали пьесу летом. Ставили ее Н. Горчаков и М. Бедросов. Работал я над ролью, как говорится, «запоем» […].

Я с утра до ночи проводил в студии, отрабатывал роль. Одним из наиболее ответственных мест в пьесе была сцена с комиссаром Монталю, которого играл И. М. Рапопорт. Вот эта сцена объяснения между друзьями и была наиболее сложная по психологическим переходам. Ею занимался с Рапопортом и со мной Федор Иванович Шаляпин. Об этой репетиции я рассказал в главе «Ф. И. Шаляпин». Как-то раз, в конце июля или в начале августа, на спектакль «Революционная свадьба» пришла вся Вахтанговская студия во главе с Евгением Богратионовичем. Я услышал такую же напряженную тишину в зрительном зале, как и на обычном спектакле. Студийцы были растроганы. Долго аплодировали. Вахтангов похвалил исполнителей и сказал своим ученикам: «А из Симонова получится хороший комик!»

Вахтангов принял приглашение Шаляпинской студии и через несколько дней приступил к работе над «Зеленым попугаем». Первая репетиция была обставлена очень торжественно. Мы сидели, парадно одетые, ожидая Евгения Богратионовича в репетиционном зале. Пьеса была с большим количеством действующих лиц. Вся студия была занята в спектакле и присутствовала на первой репетиции. Когда вошел Евгений Богратионович, мы встали и приветствовали долгими аплодисментами любимого режиссера и педагога. В этот период Вахтангов был властителем дум нового поколения актеров, вступающих на сцену в первые годы революции. Молодежь искала художника, понимающего современность, революционные идеи, талантливого и безупречно знающего сценическое искусство, особенно педагогику. Мы не имели точного представления о системе Станиславского, получая от других педагогов отрывочные сведения. Вахтангов слыл знатоком системы. Станиславский говорил, что «Вахтангов преподает мою систему лучше, чем я сам».

Евгений Богратионович предложил нам к следующей репетиции переписать роли таким образом, чтобы слева был текст автора, а справа — чистый лист бумаги. Первую репетицию он посвятил разбору образов пьесы. Я играл центральную роль Анри, молодого актера, который проходит через всю пьесу. Кстати, пьеса была одноактная и шла один час сорок пять минут без антракта. Действие в пьесе очень напряженное, оно происходило в дни Французской революции.

На второй репетиции мы поняли, почему Вахтангов предложил нам переписать роли особым способом. Евгений Богратионович начал работу над пьесой, тщательно разбирая текст, разбивая его, как это требовалось, по системе Станиславского, на куски, определяя действие, задачи, приспособления. Куски отчеркивались по тексту автора на левой стороне тетради, и черта переносилась на правую сторону, где записывались задачи: что я хочу, ради чего и как я это делаю. Кроме того, озаглавливался сам кусок, то есть, что происходит по действию. На правой стороне помимо определения кусков и задач записывались и все замечания Евгения Богратионовича. {60} Так тщательным образом была разобрана вся пьеса. По ходу разбора мы определяли большие куски пьесы. Они как правило совпадали с кульминационными моментами самой пьесы: перемена действия, вход новых действующих лиц, новая тема разговора. В дальнейшем мы определяли сквозное действие пьесы и, наконец, ради чего мы ставим пьесу. Получилась своеобразная партитура, по которой в силу своих способностей актер мог играть и играть не как «бог на душу положит», а понимая, что необходимо делать в каждый момент пребывания на сцене. Разбор по кускам очень помогал актерам осмысленно говорить текст и действовать, через действие возбуждать необходимые чувства. Вахтангов подсказывал и ставил перед нами такие увлекательные задачи, что мы рвались в бой: хотелось репетировать и играть.

Что еще запомнилось на репетициях? Рисунок образа, который по ходу репетиции показывал как бы невзначай Вахтангов. На одной из репетиций он показал, как актер Анри стоит, поставив одну ногу на табурет и облокотившись локтем на колено, чуть приподняв вверх голову, смотрит на посетителей кабачка пронизывающим взглядом. Постав ноги, фигуры, головы и особенно глаза Анри были такими выразительными в показе Вахтангова, что я не преминул всем этим воспользоваться.

С каждой репетицией мы все больше и больше влюблялись в Вахтангова. Началось то, что происходило во всех студиях, где преподавал мастер. К нему стали переходить студийцы. Первым перешел Н. М. Горчаков, за ним Н. П. Яновский, М. Ф. Некрасова, через некоторое время настал и мой черед […].

### Уроки Евгения Богратионовича

Однажды, идя из дому с Мясницкой на Арбат на репетицию в Шаляпинскую студию, я на углу Кузнецкого и Петровки увидел разговаривающего с дамой Евгения Богратионовича. Он был необычно одет: шляпа канотье, макинтош, из-под которого были видны галифе и сапоги. Сообразив, что Вахтангов идет домой на Арбат, я решил идти медленно, поджидая, что Евгений Богратионович нагонит меня. Так это и произошло. В Столешниковом переулке Вахтангов поравнялся со мной. Я поздоровался и попросил разрешения пойти вместе с ним и получил согласие. Мы двинулись вверх в гору на Советскую площадь. «Скажите, — спросил меня Вахтангов, — вы из тех владикавказских Симоновых?» Я объяснил, что прихожусь родственником семье дяди Григория, жившего во Владикавказе. «Я хорошо знаю вашего отца, мать, дядю доктора Абазова, это был один кружок в городе», — сказал Евгений Богратионович. Далее пошел разговор о репетиции «Зеленого попугая» А. Шницлера. Незаметно мы дошли до угла Арбата и Большого Николо-Песковского переулка (ныне улица Вахтангова). В этот период весны двадцатого года театр там еще не помещался. Это был двухэтажный особняк московского богача Берга. Достопримечателен он был тем, что в небольшом палисаднике около дома высились два пирамидальных тополя, единственные на всю Москву.

Расставаясь, я набрался храбрости и спросил Евгения Богратионовича: «Если я попросил бы принять меня в вашу студию, вы бы приняли меня?»

«Я приму вас без всяких экзаменов на последний курс школы», — ответил Вахтангов. «Я обязательно приду к вам!» — сказал я. Мы попрощались на углу, рядом со зданием, куда через год переехала студия Вахтангова. Дальше начались сомнения и колебания. В это время я занимал {61} ведущее положение как актер в Шаляпинской студии. На общем собрании я был избран в директорскую тройку. Я играл большие роли, должен был играть Анри в «Зеленом попугае». В Вахтанговской студии меня ждала полная неизвестность, занятия в школе, правда, на последнем курсе. Но Вахтангов обладал замечательным даром влюблять в себя молодежь. Репетиции его были творческими, интересными, увлекательными, будили фантазию. Кроме того, я начал понимать, что все, что я до сих пор делал на сцене, не подкреплено настоящей школой, мастерством. Надо учиться и, конечно, у Вахтангова. Два раза я подходил к подъезду студии в Мансуровском переулке и, постояв у двери, уходил, не рискуя ее открыть. На третий раз я решительно взялся за ручку, открыл дверь и поднялся на второй этаж. Евгений Богратионович оказался в студии. Меня провели к нему в небольшое фойе — комнату, наполовину затянутую зеленым репсом, заканчивающимся планкой из дерева.

«Я пришел к вам». — «Ну, что же, прекрасно, начинайте посещать мои репетиции».

Начался интереснейший период в моей творческой жизни. В течение трех месяцев я сидел в зрительном зале и с увлечением смотрел, как Вахтангов ставит «Чудо святого Антония» и чеховскую «Свадьбу». Я увидел совершенно иного Вахтангова. Вахтангова-постановщика. Репетиции учили меня режиссерскому искусству. Я видел, как раскрываются мастером образы, характеры в спектакле, как находится форма, графически четкая, завершенная. Как блестяще работает фантазия художника, умеющего смело отказаться от хорошо найденной сцены во имя еще более совершенного рисунка. Как безупречно точно строятся массовые сцены. Как скульптурно лепятся мизансцены. Три месяца обогатили меня на всю жизнь. Я понял существо режиссерского искусства и через год сам, вступая на путь режиссера, чувствовал себя несметно богатым.

За этот период я сыграл одну роль. В студии шли исполнительские вечера раз в неделю. Лучшие работы показывались зрителю. Одной из пьес, включенных в программу вечера, была остроумная французская пьеса «Покинутая». В ней актер и актриса репетировали дома пьесу, сюжет которой заключался в том, что служащий, совершивший преступление и похитивший деньги в банке, бежит от своей жены. Жена, зная, что преступление совершено во имя другой женщины, устраивает сцену ревности, заканчивающуюся словами: «Я не хочу быть покинутой!» В процессе репетиций, делая друг другу замечания, они начинают ссориться всерьез. Сцена доходит до кульминации, когда актер с поднятыми кулаками бросается на жену. Та уже «по жизни» кричит: «Я не хочу быть покинутой!» В это время появлялся консьерж, которого поручили играть мне.

Роль была небольшая, но я очень волновался, зная, что вечера просматривает Евгений Богратионович и делает после спектакля замечания. Я надел жилетку, фартук поверх брюк, как одеваются консьержи во Франции, растрепал волосы и приклеил баки, почти не изменив лица. Когда кончился вечер, я с трепетом ждал, что скажет о моей игре Вахтангов.

«Симонов! — услышал я голос Евгения Богратионовича. — Зачем вы загримировались под Пушкина?»

В молодости, по-видимому, я был похож на Пушкина. К 100‑летию со дня смерти поэта снималась на «Ленфильме» картина «Путешествие в Арзрум». Режиссер картины пригласил меня сниматься без пробы. Боязнь ответственности, недостаточно совершенный, мало действенный сценарий заставили меня отказаться от роли. Бог знает, может быть, это и к лучшему?

{62} Месяца через три меня и Ивана Матвеевича Кудрявцева, молодого талантливого актера, так несправедливо рано ушедшего из жизни, вызвал Евгений Богратионович. «Что вы хотите играть в чеховской “Свадьбе”? Жениха, Нюнина или грека Дымбу?» Иван Матвеевич назвал Жениха, я, подумав, — Дымбу. «Хорошо, начинайте репетировать с Ксенией Ивановной Котлубай». Но порепетировать мне так и не удалось. Щукин, раньше игравший Дымбу, должен был играть отца невесты, а меня срочно, в одну репетицию, ввели на роль Дымбы.

Шел вечер одноактных пьес Чехова. Инсценировка рассказов «Воры», «Юбилей» и «Свадьба». Как я играл, сказать не берусь. Помню только, что товарищи, стоявшие на выходах за кулисами, принимали меня. По окончании спектакля поздравляли и хвалили. Совершенно обратное мнение было у Евгения Богратионовича. Он раскритиковал мою работу, считая, что я коверкаю чеховский текст, произношу его своими словами. После каждого просмотренного спектакля критика не уменьшалась, а увеличивалась. В Шаляпинской студии я чувствовал себя свободно, играл с увлечением, получал удовольствие от пребывания на сцене; в роли грека Дымбы все было наоборот. Замечания Вахтангова сковывали мое самочувствие, я был напряжен и думал только как бы поскорее отговорить свой текст и уйти со сцены. Я разуверился в своих способностях и в своей пригодности к сцене.

Студия готовилась к показу Художественному театру.

Наступил день показа. Я решил для себя: вот отыграю свою роль, провалюсь и уйду из театра. Самочувствие у меня, прямо сказать, было неважное. На спектакль приехали К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, И. М. Москвин, М. А. Чехов — любимый актер театральной молодежи. После «Чуда святого Антония» за кулисы пошли хорошие слухи. Спектакль понравился мхатовцам. Началась голгофа — «Свадьба» Чехова. Первый выход на сцену со Щукиным — Жигаловым начал приниматься зрительным залом, реплики Щукина и мои вызывали дружный смех. Сцена шла со все нараставшим успехом. Я не понимал, что происходит. Придя разгримировываться в артистическую уборную, я ждал решения своей участи. За кулисы пришли Владимир Иванович Немирович-Данченко, Михаил Александрович Чехов. Я стоял, опустив голову, ожидая приговора. И вдруг, о счастье! Они начинают хвалить меня. Я не верил своим ушам. Я смотрю на Евгения Богратионовича и вижу скрытую улыбку на его лице, и слышу реплику, сказанную как бы невзначай: «Вот Симонов сегодня нашел грека». Это было вознаграждением за все огорчения, пережитые мною на репетициях. Возвращаясь домой, я чувствовал огромную радость. Признание, которое я получил, пришло путем напряженного труда. Сейчас, когда мне самому посчастливилось вырастить многих актеров, я знаю, что Вахтангов в репетиционный период не только делал со мною роль, но и воспитывал меня.

В Шаляпинской студии я брал роли с ходу. Но это был первый период актерского роста — полупрофессиональный, полулюбительский.

На репетициях «Свадьбы», работая со мной, Евгений Богратионович научил меня относиться к своему труду предельно требовательно […].

### А. П. Чехов у вахтанговцев[[3]](#endnote-3)

Чеховская «Свадьба» шла вначале в спектакле под названием «Чеховский вечер», куда входили еще одноактные пьесы: «Воры» (инсценировка рассказа) и «Юбилей». В дальнейшем «Свадьба» шла в один вечер с двухактной {63} пьесой Метерлинка «Чудо святого Антония». Этот второй спектакль был показан Художественному театру во главе со Станиславским и Немировичем-Данченко в 1921 году.

В результате просмотра студия Вахтангова была включена в семью Художественного театра, и ей было дано наименование Третьей студии МХАТ.

Чеховский вечер говорил о мастерстве Вахтангова, о поисках новых возможностей реалистического направления и школы Художественного театра. Вахтангова волновала проблема раскрытия самых разных драматических жанров в театре; нахождение формы каждого спектакля, выражающей дух эпохи, мировоззрение автора, стилистические особенности его творчества.

Небольшая сцена в особнячке Мансуровской студии, со зрительным залом на пятьдесят мест, представляла собой две комнаты, расположенные на уровне пола зрительного зала, уходившие от зрителя вдаль, одна за другой. Создавалась естественная обстановка для чеховской «Свадьбы». Получались как бы две жилые комнаты, где праздновалась свадьба Апломбова и дочки Жигаловых. Голландская печка, стоящая по диагонали в первой комнате, создавала правдивое декоративное оформление для зала кухмистерской Андронова. Свадебные столы не помещались в первой, большой комнате и уходили затейливой кривой линией в соседнюю. На столах стояли настоящие бутылки из-под мадеры, водок, портвейна с этикетками старых фирм Шустовых и Смирновых. Сервировка, канделябры были самые настоящие, венские стулья — старые и изношенные. Свет на сцене был небольшой, как от керосиновых ламп. Именно эти комнаты, вся обстановка их до конца соответствовали мещанскому миру апломбовых, жигаловых, ятей, змеюкиных, снимающих напрокат «под свадьбу» специальное помещение кухмистера Андронова.

Бравурная кадриль открывала действие спектакля. По первому плану под дребезжащие звуки рояля летят в танце гости; распорядитель танцев (Н. Горчаков) с начесом бабочкой на лоб, во взятом напрокат фраке, лихо отплясывает, крутя «шеншинауз» с гостями свадьбы. Вот несется, танцуя вприсядку, матрос из Добровольного флота Мозговой (Б. Захава). Вот, с огромными пушистыми усами и с торчащей копной черных волос «иностранец греческого звания по кондитерской части» Харлампий Спиридонович Дымба (Р. Симонов) — этот бог весть что танцует, даже не может попасть в такт. Навстречу летят и мелькают все новые фигуры гостей: с азартом выделывают ногами кренделя телеграфист Ять (И. Лобашков), гимназист, попавший на свадьбу (А. Горюнов), акушерка Змеюкина в ярко-пунцовом платье (Е. Ляуданская). Этот «парад-кадриль», найденный Вахтанговым, вводил зрителей в эпоху и атмосферу «Свадьбы» — шумной, но невеселой, как бывает, когда собираются малознакомые друг другу люди, да еще ожидающие главного гостя — «генерала». Отсутствие этого генерала и является основной претензией, предъявляемой женихом Апломбовым (И. Кудрявцев) к почтенной матери семейства Жигаловой (Т. Щукина-Шухмина).

Великолепно играл эту сцену, как и всю роль, талантливый молодой актер Иван Матвеевич Кудрявцев. Его голос, с полным отсутствием интонаций, напоминал звуки бормашины или электрической пилы и способен был вывести из себя и не такую нервную, замученную хлопотами даму, как г‑жа Жигалова. «Вы также обещали, и уговор такой был, что сегодня за ужином будет генерал. А где он, спрашивается?» — отмахивая ребром ладони перед носом тещи, задавал коварный вопрос недовольный жених. {68} И когда, не выдержавшая испытаний, мамаша ретируется из комнаты, он посылает ей вдогонку язвительную реплику: «А вы поступайте благородно. Я от вас хочу только одного: будьте благородны!»

Откуда мог родиться такой характер — Апломбов? Чехов безупречно знает прошлое своих героев. Устами Нюнина он раскрывает нам биографию Эпаминонда Максимовича: «Жених, говорю, человек прекраснейший, душа нараспашку. Служит, говорю, оценщиком в ссудной кассе, но вы не подумайте, ваше превосходительство, что это какой-нибудь замухрышка или червонный валет. В ссудных кассах, говорю, нынче и благородные дамы служат», — рассказывает Нюнин гостям. Сама фамилия «Апломбов», наверное, родилась от профессии. Здесь в разговоре с посетителями необходим безапелляционный тон. Просящий ссуду всегда упрашивал и запрашивал. Дающий — ограничивал посетителя. Делать должен был он это авторитетно, с достоинством, иначе говоря, с «апломбом» — отсюда и фамилия героя. Фамилия Жигалов — от выжиги — выжигалов.

Евдоким Захарович, произнося речь за свадебным ужином, подсказывает, откуда родилась фамилия Жигалов: «И не подумайте, чтоб я был выжига какой или жульничество с моей стороны, а просто из чувств! От прямоты души!» Таким хитрым жуликом и выжигой показывал своего Жигалова Щукин.

Фамилия генерала, как известно, оказавшегося вовсе не генералом, а капитаном второго ранга, — Ревунов-Караулов (О. Басов). Вероятно, эта фамилия родилась у Чехова, много жившего в Крыму, от морских «ревунов», указывающих, какова буря на море, а вторая ее часть — «Караулов» — возможно, возникла от реплики старого капитана в отчаянии от человеческой подлости взывающего о помощи: «Человек, выведи меня! Человек!» Вахтангов предлагал трогательно и драматично игравшему эту роль О. Басову звать этой репликой не официанта, а Человека с большой буквы. Звать на помощь человечество!

Вахтангов нашел исключительно верный путь в сценическом раскрытии «Свадьбы». Выразительные средства должны были стать яркими, мужественными. Требовалось гневное перо умного сатирика. Но Вахтангов не пошел путем карикатуры, а избрал путь углубленного реализма, конденсируя, преувеличивая внутренний и пластический рисунок спектакля до предельной выразительности, до гротеска.

Вахтанговский реализм — более театральный, яркий и выразительный, чем реализм Художественного театра, хотя, несомненно, он оказал влияние на творчество Вахтангова, послужил ему примером, отталкиваясь от которого, он нашел решение чеховской «Свадьбы».

Вахтангов нашел ту степень, ту меру преувеличения, которую допускала пьеса Чехова. В «Свадьбе», поставленной в первые годы революции, режиссер говорил о мире, совсем недавно существовавшем, отголоски которого еще живы в России. Своей интерпретацией Чехова он как бы навсегда изгонял мещанский старый мир из революционной действительности. Вахтангов избрал верный прием преувеличения и гротеска для данного материала.

Как же были трактованы Вахтанговым совместно с молодыми актерами образы «Свадьбы» Чехова?

Евдоким Захарович Жигалов — отставной коллежский регистратор — Б. Щукин. Мы уже говорили о значении фамилий в пьесах Чехова, расшифровывающих замысел автора. Жигалов — от выжиги, жулика. Профессия и социальное положение — отставной коллежский регистратор. Это также требует своей расшифровки. В табеле о рангах гражданских лиц {69} царской России наверху иерархической лестницы стояли тайные советники (что соответствовало полному генералу в военных чинах), внизу — коллежский регистратор. Но и наверху и внизу царское чиновничество брало взятки. В щукинском Жигалове «патока» любезных и ласковых слов, прикидывание простачком, не приспособленным к жизни человеком, — это только маска, за которой прячется обыватель и мещанин. Выдавая третью дочку замуж, Жигалов дает за ней приданое «тысячу рублей чистыми деньгами (по тому времени порядочная сумма. — *Р. С*.), три салопа, постель и всю мебель». Как видно из этого заявления супруги Жигалова — Настасьи Тимофеевны — ее спутник жизни немало награбил на своем веку.

Все гости на свадьбе — акушерка, телеграфист, кондитер, матрос из Добровольного флота — люди чужие, случайные для Жигаловых. Мещанское благополучие приводит к человеческому одиночеству. И это — страшная сторона чеховской «Свадьбы». Образ, создаваемый Щукиным, передавал эту пустоту и одиночество обывателя Евдокима Захарыча. Он был и жалок и смешон.

Его благоверная — Настасья Тимофеевна — в исполнении Т. Щукиной-Шухминой была достойной спутницей своего мужа: ограниченная, сварливая, слезливая, умудряющаяся даже на свадьбе собственной дочери вступить в перебранку с телеграфистом Ятем; она, как никто, настаивает на приезде генерала. Помимо «высокой чести» здесь еще имеет значение материальная сторона дела. На приглашение генерала Нюнину было дано двадцать пять рублей. Вспоминается тревожный, озабоченный глаз Настасьи Тимофеевны, боящейся прогадать. Т. Шухмина делала замечания Жигалову сердито и строго: «Не тыкай вилкой в омары… Это для генерала поставлено. Может, еще придет», — настолько строго, что иногда возникала мысль: не бьет ли она иногда Евдокима Захаровича?

Образ третьего члена семьи, невесты Дашеньки, был великолепно пластически сделан актрисой М. Некрасовой. Маленькая, толстая, румяная, неповоротливая и ленивая, она так по-настоящему и не понимала значения торжественного этого дня. Безразличие ее ко всему окружающему простиралось и на молодого супруга. Еда ее интересовала больше, чем люди. Весь «интеллект» этой достойной дочери своих родителей сразу ясен по замечательной ее реплике, презрительно брошенной в адрес телеграфиста Ятя: «Они хочут свою образованность показать и всегда говорят о непонятном». Роль с маленьким текстом оставалась надолго в сознании зрителей.

Час, такой значительный и важный в судьбе человека, — соединение в семью двух людей — превращался в трагифарс из-за бессмысленности, случайности этой «свадьбы». Здесь все друг другу чужие. И генерал, и гости, и бракосочетавшаяся пара. Приходят на ум слова Гоголя: «Скучно жить на этом свете, господа!»

Несмотря на свадебный стол, уставленный закусками и винами, бравурно звучащую музыку, крики «ура», «горько!», традиционные поцелуи, чувство тоски, скуки, бессмысленности этой свадьбы охватывало зрительный зал.

Эпаминонд Максимович Апломбов — жених. Мы описывали выше одну из сцен неприятного разговора жениха с матерью невесты. Его претензии и придирки, эти бесконечные разговоры будут продолжаться без конца и в повседневной семейной жизни. Наверное, Апломбов носит в кармане записную книжку, куда вписывает все, что должен получить от семьи Жигаловых; вписывает аккуратным почерком, с точностью до одной копейки. Большой длинный нос. Сердитые глаза. Небрежно падающий на лоб {70} клок волос; худая длинная фигура бродила по сцене с вечно недовольной физиономией, наводя уныние на окружающих гостей. Достучаться до сердца этого человека немыслимо. Таким ханжой, вечно недовольным брюзгой завершит свои земные дела оценщик ссудной кассы Эпаминонд Максимович Апломбов, на смертном одре припоминая какое-нибудь еще не выполненное обещание семьи Жигаловых. Этот ограниченный бездушный человек требует от окружающих благородства. В его устах слова, брошенные вдогонку Настасье Тимофеевне, полные сарказма, насыщенные «благородным разоблачением»: «Не нравится правду слушать? Ага? То-то!» — звучат прежде всего по отношению к нему же самому издевательски-гротесково.

Какими же средствами, кроме гротесковых, можно сыграть такой характер! И Иван Матвеевич Кудрявцев, молодой актер, словно созданный для гоголевского и чеховского репертуара, несмотря на небольшой сценический опыт, смог под руководством Вахтангова овладеть психологической линией характера и найти верное сценическое воплощение Апломбова.

Андрея Андреевича Нюнина играл И. Толчанов, актер, умеющий в каждой роли создать исключительно яркий, пластический, скульптурный образ. Нюнин — проходимец, жулик, агент страхового общества. В этой профессии нужно умение заговорить собеседника, заставить его застраховаться даже тогда, когда человеку это совсем не нужно. Чехов дает Нюнину длинные периоды текста, фразы, где видна профессиональная сноровка агента по страхованию. Развязный, с сипловатым голосом, бойкий на язык, он никому не дает вставить слово. Двадцать пять рублей, отпущенные Жигаловым на оплату генерала, он присваивает себе, и, когда выясняется, что Ревунов-Караулов не генерал, Нюнин ухитряется оставить их все-таки у себя.

«Настасья Тимофеевна. Андрюшенька, где же двадцать пять рублей?

Нюнин. Ну, стоит ли говорить о таких пустяках? Велика важность! Тут все радуются, а вы черт знает о чем… За здоровье молодых! Музыка, марш! Музыка! За здоровье молодых!»

Тут Вахтангов построил мизансцену, когда во время нерешительного и невеселого «ура» Нюнин незаметно скрывался со свадьбы, унося с собой двадцатипятирублевую ассигнацию.

Чехов тонко умеет разграничить отношения к своим героям. Следующая группа — люди, пусть ограниченные, недалекие, но не потерявшие человеческого облика: акушерка Змеюкина, телеграфист Ять, кондитер Дымба и матрос Мозговой.

Анна Мартыновна Змеюкина — акушерка тридцати лет, в ярко-пунцовом платье. Исполняла эту роль Е. Ляуданская. Она чувствует себя царицей бала, неотразимой и очаровательной, окруженной толпой поклонников.

Правда, поклонник всего только один, да и тот телеграфист Ять, но всякой не очень красивой женщине можно простить понятное желание представить жизнь не совсем такой, какая она есть.

Вахтангов предлагал актрисе Ляуданской и телеграфисту Ятю — И. Лобашкову фразы, произносимые в самом финале, после скандальной развязки с Ревуновым-Карауловым, говорить до конца серьезно и драматично.

«Змеюкина. Мне душно! Дайте мне атмосферы! Возле вас я задыхаюсь.

Ять *(в восторге)*. Чудная! Чудная!..»

{71} Ятя выгоняют со свадьбы, он же пробует задержаться. Свадебные вечера так редко бывают, что не хочется уходить Ятю со свадьбы, как ребенку с рождественской елки. Ять может сказать пошлость бессознательно, он — человек безвкусный, но у него есть любовь к своей скромной профессии. Его словоохотливость идет от удовольствия быть в «интересном обществе», где можно поговорить о «культуре». Ему даже попадает от Жигалова за «вольнодумство», за «передовые идеи». Небольшого роста, с длинной спиной и короткими ногами, лысый, с прыгающим на носу пенсне, Ять — И. Лобашков, — смешной «романтик» с полустанка.

Матрос Добровольного флота Мозговой в исполнении Б. Захавы был человеком веселым, простым, «душа нараспашку», хотя природа не наделила его особым умом.

«Иностранец греческого звания по кондитерской части» Харлампий Спиридонович Дымба — общительный, доверчивый, детскими глазами смотрящий на мир, в каждом человеке на свадьбе видит искреннего друга. Подтрунивание Жигалова, его расспросы о Греции Дымба принимает за искренний неподдельный интерес. Дымба, как малое дитя, вызывает даже у самых необщительных людей добродушное отношение, пробуждает даже у таких, как Жигалов, лежащее в душе под спудом доброе чувство. Подогретый вином, пребывает на русской свадьбе грек Харлампий Спиридонович, как во сне, как в сказочном мире… Он видит только хорошее вокруг себя: самый праздник, музыка, танцы, свадебный стол производят на него чарующее, неизгладимое впечатление. Оказавшись за столом, окруженный хорошо относящимися к нему людьми, чувствуя себя, как иностранец, центром внимания, он доходит до восторга.

Я позволю себе немного рассказать о работе над ролью грека Дымбы. Эта первая роль, сыгранная мной в Вахтанговской студии, давалась мне с большим трудом. Евгений Богратионович терпеливо и настойчиво добивался от меня нужного результата. Поначалу мне казалось, что чрезмерные требования, предъявляемые Вахтанговым, лишают меня непосредственности в работе. Каждое произносимое слово рождалось в муках, с огромными усилиями. От репетиции к репетиции самочувствие на сцене ухудшалось. Возникли мысли об отказе от роли. И вдруг — в момент исполнения роли, с первых же произнесенных слов — я почувствовал сценическую свободу, прекрасное творческое самочувствие, желание играть, донести до зрителя все, что было сделано в репетиционный период с учителем.

Веселая реакция зрительного зала подогревала самочувствие, думалось, нет таких сложных мест в роли, которые не будут преодолены. Казавшийся всегда трудным и длинным, спектакль «Свадьба» пролетел для меня незаметно.

Как известно, Вахтангов мечтал поставить в один вечер со «Свадьбой» «Пир во время чумы» А. С. Пушкина. На первый взгляд вещи эти плохо соединяются в одну программу.

Что же интересовало Вахтангова в соединении чеховской «Свадьбы» с «Пиром во время чумы» Пушкина?

Противопоставление трагикомического быта и трагической героики. Поиски высокой театральности и в том и в другом жанре. Театральности, в которой форма имеет такое же важное значение, как и содержание. Противопоставление быта героике должно создавать особую реакцию в зрительном зале в восприятии искусства. Как в живописи черные тона оттеняются контрастным белым цветом, как в симфонической музыке трагическая часть анданте становится ярче благодаря рядом стоящему скерцо, как в шекспировском «Гамлете» в наиболее трагической сцене у могилы {72} Офелии предшествует комедийная сцена могильщиков, так и соединение разных жанров в одном спектакле еще ярче оттенило бы идею самого спектакля.

Как же рождалось определение сверхзадачи пьесы «Свадьба» у Евгения Богратионовича Вахтангова? Вахтангов приступил к работе над «Свадьбой», предчувствуя новую возможность прочтения драматургии Чехова. «Пусть умрет натурализм в театре! О, как можно ставить Островского, Гоголя, Чехова!» — писал Вахтангов 26 марта 1921 года[[4]](#footnote-3).

«У меня сейчас порыв встать и бежать сказать о том, что у меня зародилось. Я хочу поставить “Чайку”. Театрально. Так, как у Чехова. Я хочу поставить “Пир во время чумы” и “Свадьбу” Чехова в один спектакль. В “Свадьбе” есть “Пир во время чумы”. Эти зачумленные уже не знают, что чума прошла, что человечество раскрепощается, что не нужно генералов на свадьбу.

У Чехова не лирика, а трагизм. Когда человек стреляется — это не лирика. Это или Пошлость, или Подвиг. Ни Пошлость, ни Подвиг никогда не были лирикой. И у Пошлости, и у Подвига свои трагические маски»[[5]](#footnote-4).

Когда Вахтангов говорит о трагических масках и о том, что не надо генералов на свадьбу, — это угол зрения художника, рассуждающего с позиций современности, с позиций нового социального строя, с позиций Советской России.

Для Станиславского и Немировича-Данченко, предельно убедительно раскрывших пьесы Чехова в Художественном театре в дореволюционные годы, Чехов был писателем, сверхзадачей которого была борьба с пошлостью, мещанством и мечта о лучшей жизни.

Для Вахтангова, поставившего Чехова после Великой Октябрьской революции, сверхзадача определялась как борьба с образом жизни, оставшимся от старой, навеки уходящей со сцены истории дореволюционной России, со всем укладом уходящей жизни и утверждение новых идеалов.

Надвигались трагические дни. Вахтангову становилось все хуже и хуже. Премьера «Турандот» была готова. Остается ее сыграть. Исполнители ролей масок несколько раз вызываются к Евгению Богратионовичу на квартиру для окончательной редакции текста сцен интермедий. Мы неоднократно всей студией навещаем Евгения Богратионовича. После премьеры, днем с цветами студийцы приходят поздравить учителя с огромным успехом. Я приготовил экспромт. В образе маски Труффальдино я зачитал текст стихов, которые помог мне сочинить И. М. Рапопорт:

Бранят ли, хвалят Турандот,  
Не причинят нам этим боль.  
Дерев не видят из-за леса.  
Среди всех пьес она — принцесса.  
Средь режиссеров ты — король!

Знал ли Вахтангов, что он умирает? Конечно, знал. Но мы ни разу не слыхали от него жалоб на неизлечимую болезнь. Мы не видели проявления страха смерти. С исключительным мужеством он отвоевывал у нее каждую минуту, чтобы отдать ее театру, своим ученикам, обогатить нас новыми знаниями, объединить в дружный, сплоченный коллектив последователей, которые бы смогли продолжать начатое им дело.

Однажды Надежда Михайловна вызвала студийцев к Евгению Богратионовичу. Мы приходим к учителю. Он полусидит на постели. Бредит. Исхудавшее лицо, пронзительные озаренные глаза. Вахтангов с огромной {73} внутренней силой говорит о пожарах, происходящих в Петрограде. Что-то сокровенное, очень важное хотел, по-видимому, сказать нам учитель, но мысль не пробивалась через пораженное сознание. Но все, что говорил Вахтангов о пожарах, о том, как вести борьбу с ними, было последней вспышкой неугасимой фантазии художника, режиссера, актера, рождающего последний предсмертный художественный образ.

29 мая 1922 года. В этот вечер в МХАТ состоялся концерт группы актеров Художественного театра, вернувшихся из-за границы. Т. Шухмина-Щукина, Щукин и я пошли посмотреть любимых актеров: Качалова, Москвина, Леонидова. Вечер окончился, когда на сцену вышел Владимир Иванович Немирович-Данченко и взволнованно обратился к зрителям: «Только что получены сведения о том, что скончался режиссер и актер Московского Художественного театра Евгений Богратионович Вахтангов. Я предлагаю почтить его память вставанием». Публика встает и, отдав долг памяти Вахтангову, начинает медленно, в полной тишине расходиться из зрительного зала. А мы бежим переулками на квартиру Вахтангова. Мы бежим, как будто можно еще чему-то помочь. Двери квартиры открыты. Тишина. Евгений Богратионович лежит на кровати. Воля, мысль, сосредоточенное спокойствие застыли на его лице. Как будто мастер продолжал творческую жизнь и после смерти. Я стою, и мысленно пробегает все, что было связано с живым Вахтанговым, и вдруг понимаю, что от нас, его учеников, зависит продление его жизни в искусстве. Мы должны понести дальше вахтанговское в современный театр, договорить все, что не успел сказать учитель…

Начался сложный период жизни студии. Любовь к учителю объединила нас. Коллектив взял на свои плечи дело Вахтангова. В этот период мы были исключительно дружны. Лучшие традиции студийности, воспитанные Вахтанговым, мы претворяли в жизни и в театре. Нас поддерживал зритель […].

«Турандот» восторженно принимается как взрослым зрителем, так и молодежью. Зал на 400 мест не может удовлетворить всех желающих попасть на спектакль. Мы играем «Турандот» четыре, пять раз в неделю […].

Летом 1922 года состоялись первые гастроли в Киеве, где «Турандот» проходит с тем же триумфальным успехом, что и в Москве.

В 1923 году мы гастролируем в Ленинграде, а затем уезжаем в первую поездку за границу: в Эстонию, тогда не входившую в Советский Союз, далее Швеция — Стокгольм, Гетеборг и Германия — Берлин […].

### Вс. Э. Мейерхольд

Год 1923 после смерти Вахтангова был годом больших испытаний для молодого коллектива Третьей студии МХАТ, оставшейся без своего учителя. Вокруг шли разговоры, что студия не проживет без руководителя, не сможет организовать творческую работу: нет режиссеров, опытных актеров.

К этому времени относится первая моя режиссерская работа в нашем театре над старинным русским водевилем Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин». Задуманная на выпускном курсе школы, работа над водевилем была перенесена на сцену театра. Синичкина играл Борис Щукин. Оформлял спектакль Борис Эрдман.

Для написания новых интермедий и куплетов мы пригласили Николая Эрдмана. Вместо «драмы с песнями и танцами» «Пизаро в Перу с испанцами», {76} которая по сюжету водевиля идет на сцене театра Пустославцева, у нас должна была идти пьеса, которая пародировала бы спектакли из жизни буржуазии, в большом количестве появившиеся в те годы на сценах советских театров. Многие режиссеры, ставившие пьесы, где изображалось «разложение Запада», охотно показывали, как представители буржуазного мира во фраках и бальных туалетах под джазовую музыку шикарно танцуют фокстроты. Николай Робертович Эрдман написал ряд остроумных куплетов и очень смешную пьесу для сцены на сцене. Называлась она «Разломанный мостик». Такой прием был вполне оправдан. Еще в XIX веке в многочисленных водевилях, шедших на сценах отечественных театров, исполнялись злободневные куплеты на темы русского быта, хотя действие могло происходить во Франции. Пьеса «Пизаро в Перу» в свое время тоже была пародией на модные в ту пору драмы «из испанской жизни», в которых актеры «рвали страсть в клочья».

В спектакле была использована музыка А. Верстовского, но несколько номеров, в том числе фокстрот, были написаны Н. И. Сизовым. Об этом знаменитом фокстроте необходимо рассказать. Во второй картине первого акта действие происходило в театре Пустославцева, где шла генеральная репетиция спектакля. Синичкин вместе с дочкой Лизанькой пробирается в оркестр с целью сорвать выступление первой актрисы Сурмиловой. Начиналась генеральная репетиция со вступительного слова директора театра. Его речь напоминала традиционные речи, которые можно услышать и сегодня, — речь об отсутствии «актуального» репертуара. По окончании вступительного слова взвивался занавес театра Пустославцева, и мы видели модные в 20‑х годах декорации-конструкции, подвешенный на сцене двухколесный велосипед. И на фоне этих «конструкций» четыре пары танцевали фокстрот. Высокий ростом, худой, «первый любовник» Чахоткин — Л. Шихматов вел в танце прильнувшую к его животу толстую, краснощекую фигурантку — М. Некрасову. Помощник режиссера Налимов, которого замечательно играл Б. Шухмин, исполнял не фокстрот, а скорее, русско-славянский танец с фигуранткой Е. Берсеневой. Худая, как жердь, фигурантка В. Головина за нехваткой кавалеров танцевала с мальчишкой на побегушках Митькой (Б. Семенов), высокая фигурантка Т. Шухмина танцевала с маленьким, коренастым трагиком Напойкиным — А. Горюновым.

Сцена в театре перебрасывала действие в современность. Для всех остальных сцен спектакля мы искали характер исполнения классического русского водевиля в традициях мастеров этого жанра, замечательных русских актеров XIX века.

Вот такую своеобразную работу, доведенную до черновых генеральных репетиций, мне предстояло показать Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду. После смерти Евгения Богратионовича Мейерхольд часто бывал на спектаклях нашей студии. Он видел «Принцессу Турандот», «Чудо святого Антония», «Свадьбу» Чехова.

Мейерхольд с большим уважением относился к творчеству Вахтангова. Это уважение простиралось и на нас, учеников Евгения Богратионовича. Оно сказывалось в стремлении поддержать молодежь, оставшуюся без учителя. Всеволод Эмильевич начал встречаться с нами. Прочитал вместе с В. М. Бебутовым лекцию о сценических амплуа. Особого впечатления эта лекция на вахтанговцев не произвела. Увлек нас сам Мейерхольд — его блестящая эрудиция, умение держать себя перед аудиторией, великолепное ораторское искусство, которым он блеснул, читая лекцию.

В театре Мейерхольда в то время шел спектакль «Трест Д. Е.», где звучали джазовые мелодии и в ритме фокстрота двигались танцующие пары. {77} Наша пародия «Разломанный мостик» была собирательной пародией на ряд спектаклей, в которых изображалось «разложение Запада», в том числе и на «Д. Е.».

Накануне прихода Мейерхольда на репетицию «Синичкина» я заволновался: а вдруг Всеволод Эмильевич обидится? Отступать было поздно. Оставалось ждать, чем закончится просмотр спектакля. Я замечал, что часто человек, которого копируют на вечеринке или в «капустнике», не узнает себя. Возможно, Мейерхольд тоже не узнал себя, а может быть, схитрил и сделал вид, что эта пародия не имеет отношения к его спектаклю. Но мне показалось, что в подозрительно прищуренных глазах, обращенных на сцену, иногда мелькал злой огонек.

На прогоне спектакля «Синичкин» Мейерхольд сидел за режиссерским столиком, записывал на листках бумаги замечания и зарисовывал планировку мизансцен. Записи и зарисовки, к счастью моему, сохранились. По этим зарисовкам еще раз убеждаешься, какое большое значение придавал Всеволод Эмильевич умению зрительно увидеть действие.

В «Льве Гурыче Синичкине» Мейерхольд почти ничего не изменил в построении сцен, в трактовке образов. Но после поправок Всеволода Эмильевича мизансцены становились более выразительными. Наверное, так происходит и в мастерской художника, когда мастер корректирует рисунок ученика, делает два‑три легких штриха, и рисунок сразу обретает силу особой выразительности.

Всеволоду Эмильевичу очень нравился Синичкин — Борис Щукин. С ним он работал с особым увлечением, подбрасывал ему смешные трюки. Вот один из них, найденный нами совместно со Щукиным и отшлифованный Мастером. Перед началом спектакля в театре Пустославцева Синичкин оказывается в оркестре в качестве музыканта, играющего на литаврах, барабане и тарелках (барабанщик, на его счастье, запил). Дирижер только садился на свое место и не успевал еще поднять палочку, как Синичкин неожиданно начинал во всю мощь бить в тарелки. Мейерхольд замечательно показал Щукину охватившее Синичкина «вдохновение». Он был в экстазе — подпевая какую-то мелодию, вставал с места, руки его с тарелками взвивались над головой, как у солирующего ударника в симфоническом оркестре. Дирижер, которого прекрасно играл В. Куза, стучал палочкой, чтобы остановить ненужные удары тарелок, срывающие увертюру к спектаклю. Синичкин понимал отчаянные попытки дирижера остановить его как сигнал к усилению звука своего соло. Тема тарелок ширилась, доходила до фортиссимо, и бог весть, сколько бы времени это продолжалось, если бы маэстро не падал без сознания на дирижерский пульт. Тогда Мейерхольд, показывавший Синичкину — Щукину эту сцену, надел себе на голову цилиндр, подошел к дирижеру, затем, сняв цилиндр, стал обмахивать им дирижера, чтобы привести того в чувство. Тут Мейерхольд с предельной наивностью, с огромным серьезом подавал реплику директору театра Пустославцеву, выхватывавшему у него тарелки:

— Петр Петрович, что же вы меня прерываете? У меня тут самое красивое место — ре бемоль, а вы мне под руку говорите!

Очень понравилась Мейерхольду сцена у писателя Борзикова, когда Синичкин с Лизой играют перед ним его пьесу «Разломанный мостик». Синичкин, изображающий молодого героя Арчибальда, совершает побег из тюрьмы. Он мечется по сцене, кидаясь то в одну, то в другую сторону. Его останавливают выстрелы. Щукин разыгрывал что называется «большую сцену»: «Побегу направо — па‑пам… стреляют!.. Побегу налево: па‑пам! Стреляют! Побегу вперед!.. Пам… Застрелили!..» — и тут начиналась {78} «смерть в конвульсиях». Синичкин долго падал, оседая на ноги, совершая вальсообразные круги — своеобразный «танец смерти», долго корчился на полу от боли и умирал, предварительно в предсмертных судорогах подрыгав ногами, и неожиданно замирал, сложившись в уютный комочек.

— Так в старину умирали трагики. Хорошо, Щукин, хорошо! — крикнул из зрительного зала Всеволод Эмильевич.

Чему же я научился на репетициях «Синичкина?» Умению строить выразительную мизансцену. Находить не только внутреннее действие, но и уметь вылепить это действие в движении, жесте, в живописно-скульптурной компоновке мизансцен. Правда, этому учил нас и Вахтангов. Занятия с Мейерхольдом только закрепляли в моем сознании необходимость точного нахождения формы для каждого спектакля.

Я учился построению массовых сцен, особенно на второй работе — драме Виктора Гюго «Марион Делорм», которую также мне помогал в 1926 году выпускать Всеволод Эмильевич.

Во втором акте в замок, где происходит инсценировка похорон погибшего юноши Саверни (чтобы спасти его от смертной казни, которая полагалась по закону всем дворянам, дравшимся на дуэли) и где над лежащим в гробу мнимым покойником торжественно льются звуки органа, с плясками и пением врывается буйная толпа бродячих цыган. Вот эту сцену решил репетировать Всеволод Эмильевич.

Репетиция началась в 11 часов утра и шла без перерыва до пяти часов вечера. Мы не заметили, как пролетели эти волшебные шесть часов. Это был вихрь режиссерской выдумки… Одна мизансцена сменялась другой. Для каждого действующего в толпе актера были найдены сценические задачи, проходы, встречи… Вот цыгане появляются у решетки парка и с криками на тарабарском языке предлагают слуге открыть калитку. Слуга тщетно пытается остановить разбушевавшуюся толпу. Хватаясь за голову, он бегает от одной решетки к другой. Кому-то из цыган удается перелезть через забор, молниеносно распахивается калитка, и, как долго сдерживаемый поток, цыганская толпа хлынула во двор. Тщетно бегает от группы к группе слуга, пытаясь остановить вторжение, объяснить, какие трагические события происходят в замке. Цыгане не слушают его. Всеволод Эмильевич бегом кидается на сцену. Он берет корзину, оставленную цыганами. Приподняв ее, двигается через калитку и, подобравшись к слуге, начинает сыпать удары корзиной по месту ниже спины. Тот в общей сумятице не понимает, откуда сыплются удары.

Мейерхольд бросил корзину и сел на нее отдохнуть, оставаясь в образе цыгана. Передав корзину исполнителю роли одного из цыган и предложив ему повторить выход и всю сцену, Мейерхольд набросился на следующую группу, которая по его предложению начала аккомпанировать этой сцене. Один из цыган бил по струнам гитары и горланил песенку. Танцовщица приплясывала вокруг слуги, крутя перед его глазами шаль, как матадор красную тряпку перед быком. Группа стариков — человека три-четыре — стояла и степенно комментировала все происходящее. Вторая группа, следуя за гитаристом, подпевала припев его песенки. В это время успевшие побывать на кухне цыгане тащили еду, раздавая ее детям и женщинам. Одна из цыганок, поднявшись на ступеньки лестницы, что-то кричала, зазывая во двор тех, кто остался за решеткой парка. Двое маленьких цыганят делали примитивные акробатические упражнения: один из них стоял на руках, другой держал его за ноги.

Всеволод Эмильевич, вел репетицию в исключительно живом темпе. Показав сцену, он предлагал актерам повторить ее, а сам сбегал по ступенькам {79} просцениума в зрительный зал, откуда несся его одобрительный возглас: «Хорошо!» Тут же Мейерхольд взбегал вверх по ступенькам на сцену и в ловком прыжке показывал с легкостью, завидной для всех нас, молодых, как надо вскочить и сесть на высокую площадку. Одна сцена органически вливалась в другую. Сыграв за каждого из исполнителей и показав действие каждой из групп, он еще раз сбежал в зрительный зал и крикнул: «Всю сцену сначала, подряд!» Когда действие пошло без остановки, я увидел, как все намеченные отдельные куски и сценки гармонически слились в одно целое. Выход цыган и уход со сцены, оказывается, длился всего пять минут. Но это был шедевр режиссерского искусства — урок безупречно, творчески насыщенно проведенной репетиции.

— Который час? — спросил Всеволод Эмильевич.

— Пять часов.

— Опаздываю!.. Опаздываю в театр! До свидания!

И быстрой походкой, под бурные аплодисменты двинулся к выходу, провожаемый взволнованными и восхищенными студийцами.

— Приезжай ко мне, Симонов, объясню, как строить дальше спектакль.

Переход на ты означал особое расположение Мастера. На следующий день я отправился на Новинский бульвар, где в ту пору жил Мейерхольд. Строгий кабинет с простой мебелью давал представление о скромном образе жизни его владельца. Я сел к столу, и тут Всеволод Эмильевич начал рисовать мизансцены последнего акта, происходящего, как известно, в тюрьме. По его предложению каждый угол маленькой камеры должен был быть обыгран. Я понял, как можно использовать сценическое пространство. Часа через два, прощаясь с Всеволодом Эмильевичем, я услышал от него фразу, сказанную с большой теплотой: «Давай подпишу тебе автограф» — и на одном из листков, где он чертил мизансцены, написал мне несколько слов. Этот дорогой подарок сохранился и до сих пор висит в моем кабинете.

Третьей работой, на репетициях которой мне довелось присутствовать, была постановка в нашем театре «Бориса Годунова», осуществлявшаяся В. Э. Мейерхольдом.

В постановке «Бориса Годунова» было много спорного и в то же время много интересного. Спорным было решение сцен, написанных стихами. Казалось, что Мейерхольд подчас не обращает внимания на стихи. «Достиг я высшей власти» — замечательный драматический монолог — Борис Щукин произносил, сидя спиной к зрительному залу, греясь у печки. Борис, по замыслу Всеволода Эмильевича, был болен, его окружали многочисленные знахари, юродивые, колдуны, приглашенные боярами, чтобы излечить царя. Создавалась страшная, мрачная картина средневекового мракобесия, кликушеской атмосферы во дворце. Но выкрики и бормотанье заглушали пушкинский стих. Особенно мешала мизансцена — Борис, сидящий к зрительному залу спиной.

Что было сделано очень хорошо — это сцена в корчме. Она была с большим юмором и комедийным блеском разрешена режиссером. Варлаам и Мисаил появлялись в дверях, озабоченно разглядывая корчму, они гнусавили какую-то монашескую песню. Хозяйка подавала им большую чашу с вином. Продолжая напевать, они дули на вино, отгоняя попавших туда пауков и мух. Далее они прямо «перстами» вылавливали пауков, стряхивали их на пол, продолжая напевать святой мотив. Показано это было самим Мейерхольдом очень смешно. У него получались яркие, пластически выразительные образы странствующих монахов-пройдох.

{80} К сожалению, работа над «Борисом Годуновым» не была доведена до конца, но то, что пришлось нам увидеть на репетициях Мейерхольда, принесло огромную пользу театру. Актеры познакомились с блестящим режиссером, обладавшим неиссякаемой фантазией, выдумкой, умением строить сценическое действие, создавать яркие, характерные образы.

### В других театрах…

Спектакль «Лев Гурыч Синичкин» привлек внимание ко мне как к режиссеру. Я стал получать предложение поставить спектакли в других театрах. В Москве существовал театр Корша. Основанный еще до революции большим знатоком и любителем театра меценатом Федором Адамовичем Коршем, театр просуществовал до 1932 года в помещении, где ныне филиал МХАТ, и пользовался большим, заслуженным успехом у москвичей благодаря замечательным актерам, работавшим в знаменитой труппе Корша.

В 1926 году я принял приглашение поставить пьесу В. Шкваркина «Вокруг света на самом себе». В спектакле были заняты замечательные актеры, которых я любил с юношеских лет и встрече с которыми я был рад: В. Топорков, Н. Радин, М. Климов, М. Блюменталь-Тамарина и талантливые актеры среднего и молодого поколения: Шатрова, Боярская, Будоейко, Коновалов, Межинский, Владиславский, Петкер, Каминка, Цыганков. Для меня работа с такими актерами была очень ответственной, и, придя в театр на первую репетицию, я волновался, как пойдет работа с моими любимыми актерами. Мои опасения оказались излишними. Я встретил великолепных профессиональных актеров, с полуслова понимавших намерения режиссера и тут же блестяще их выполнивших.

Центральную роль, идущую через всю пьесу, играл Василий Осипович Топорков, актер, любимый москвичами, блестяще сыгравший в этот период Труффальдино в «Слуге двух господ» Гольдони. Мягкий юмор, прекрасное чувство правды делали Топоркова близким по духу актерам, идущим по пути Станиславского, а в моем ощущении Василий Осипович был близок и родствен вахтанговцам. Николая Мариусовича Радина я видел во всех сыгранных им ролях, начиная еще со Свободного театра, где я смотрел его в «Мисс Гоббс» с Т. Павловой в заглавной роли, в «Дворянском гнезде» (Лаврецкий) с Е. Полевицкой, а в дальнейшем у Корша в знаменитых его ролях в пьесах «Хорошо сшитый фрак», «Как важно быть серьезным» Оскара Уайльда, «Джентльмен» Южина-Сумбатова, «Поташ и Перламутр».

Сын знаменитого балетмейстера Мариуса Петипа, француз по происхождению, Радин обладал исключительным мастерством в подаче текста, блестящим умением произносить монологи и вести в ритмическом разнообразии диалоги с партнерами.

Актеры приглашались в театр Корша из Петербурга, Киева, Харькова, крупных театральных городов России. Обладая опытом огромного количества сыгранных ролей, они создавали яркие сценические образы, умея захватить публику своей игрой. К этой блестящей плеяде актеров принадлежали Михаил Тарханов и Степан Кузнецов.

В 1927 году меня приглашают в Московский государственный театр оперетты, где я вместе с Г. М. Яроном ставлю оперетту «Игра с джокером». В спектакле были заняты лучшие силы: Бах, Новикова, Юдина, Ярон, Днепров, Володин, Стравинский и только еще начинающие молодые актеры {81} Лебедева, Качалов и Смирнова-Немирович. Этим спектаклем открыл свои двери Московский государственный театр оперетты.

В этот же период я ставлю в Госцентюзе пьесу А. Крона «Винтовка № 492116». Режиссер — Грузинский, заняты были Сперантова, Сажин, Гушанский, Колесаев.

Работы на стороне обогащали мой режиссерский опыт, приучали ставить спектакли в короткое время, а что самое главное — познакомили меня с мастерством актеров, не являвшихся непосредственными учениками К. С. Станиславского, но умеющих создавать характеры, решенные в реалистическом плане.

К 1927 году относится начало большого дела — организация театра-студии под моим руководством, дела, в которое я вложил много любви и труда.

### Театр-студия под руководством Р. Симонова

Осенью 1926 года ко мне обратилась группа молодых актеров Шаляпинской студии с предложением возглавить организацию нового театра. С таким же предложением обратились ко мне студийцы «Синей птицы» и студенты выпускного курса Театрального техникума имени Луначарского. На организационном собрании мы наметили план действия: вначале мы работаем как передвижной театр, а в дальнейшем, показав свои спектакли московской театральной общественности, будем добиваться помещения. Цель — смелые экспериментальные работы, поиски новых путей в развитии театрального искусства.

Искать новые пути в деле, не имеющем установившихся традиций, было, естественно, легче, тем более что строить наш театр пришла молодежь, горячо откликавшаяся на все новое.

Но были еще очень важные идейные основания для организации нового дела. Нас волновала блестящая работа актеров школы Станиславского, виртуозная высокая режиссерская техника Мейерхольда, великолепная тренировка тела актеров Камерного театра, а синтетического использования всего увлекающего нас мы не видели нигде. К этому синтезу стремился покойный Евгений Богратионович Вахтангов, и по этому пути критического усвоения опыта старых мастеров решила идти студия.

С такими сложными задачами подошли мы в 1927 году к созданию своего театра, к его первой работе, в которой должны были быть намечены те вехи, по которым мы хотели идти.

Был утвержден репертуар. Открываться мы решили инсценировкой приключенческого романа С. Заяицкого «Красавица с острова Люлю». Молодежь собралась талантливая. Яркий, сочный язык, динамичность пьесы Заяицкого, понимание автором законов театра не могли не отразиться благоприятно на спектакле и дали в руки режиссера, художника, композитора и всего ансамбля хороший полноценный материал. Спектакль «Принцесса Турандот» не мог не оказать в данном случае своего благотворного влияния на приемы игры актеров. Помимо естественного для молодого театра влияния вахтанговской «Турандот» студия искала свои методы подачи материала. В ткань пьесы были введены пантомимы, использованы приемы кино.

Так как пьеса носила сатирически-памфлетный характер, мы решили облечь спектакль в эстрадно-эксцентрическую форму, приближающуюся к спектаклям типа ревю. Нас увлекала разнообразная блестящая техника актеров западноевропейского ревю и ряда актеров малых форм советского {84} театра. Использовать в какой-то мере этого рода технику в драматическом спектакле было для нас задачей сложной и увлекательной. И здесь совершенно естественно встал вопрос о постановке в студии учебы.

Танец, движение, акробатика, работа над отрывками, над стихом развивали и укрепляли актерскую индивидуальность, облегчали работу режиссера с актерами.

Творя учиться и учась творить — вот лозунг, следуя которому в студии росли молодые актеры.

Дать радостный спектакль полный музыки, движения, ритма, спектакль, в котором все элементы, сопрягаясь, образовывали бы стройную симфонию театрального зрелища — вот задача, которая стояла в студии и которая, пройдя через все спектакли студии, остается верной и на сегодняшний день.

Художником первого спектакля был Георгий Богданович Якулов, помогал ему С. Аладжалов. Музыку писал Николай Иванович Сизов. Танцы ставил Игорь Моисеев, костюмы делала, как и в «Турандот», Н. П. Ламанова. Студия не могла оплатить труд замечательных мастеров. Все работали бесплатно.

Спектакль был необычным по форме. Текст пьесы перемежался пантомимами. В спектакле было много танцев. Моя любовь к ритму, движению, музыке раскрывалась в студии в полную меру. Для постановки пантомимы и танцев я пригласил молодого актера Большого театра и начинающего балетмейстера Игоря Александровича Моисеева. Его работа украсила спектакль. С большим вкусом были поставлены танцы в первом акте и очень смешно и изобретательно сделал И. А. Моисеев пантомиму на необитаемом острове, в оформлении художника Якулова, когда налетевший ураган сносит с лица земли деревья, диких обитателей острова, европейских путешественников, спасающихся от разбушевавшейся стихии на утлом плоту. Моисеев сам участвовал в спектакле: он с Е. М. Берсеневой-Симоновой танцевал салонный танец в первом акте.

Спектакль шел в концертном зале Дома культуры Советской Армении без занавеса. Небольшими деталями определялось место действия. Декорации устанавливались участниками спектакля […].

Весной 1927 года меня пригласили в Московский государственный театральный техникум имени А. В. Луначарского в качестве педагога и режиссера. Просмотрев в учебном театре при техникуме ряд спектаклей выпускного курса, я внес предложение дирекции техникума организовать в учебном театре театральную студию на базе своей студии, в которую бы вошли ряд выпускников техникума. Мое предложение было принято, и с осени 1927 года студия в расширенном своем составе начала свою работу при учебном театре Театрального техникума.

В конце декабря 1927 года театральный техникум был закрыт, и студия принуждена была искать новое помещение. Здесь на помощь студии пришел Дом культуры Советской Армении, предоставивший студии свой концертный зал. С января 1928 года на эстраде Дома культуры развернулась работа по выпуску спектакля. Денег на изготовление оформления не было, и по моему предложению был открыт внутренний заем среди членов студии; мы вносили определенную сумму и должны были в дальнейшем получить ее обратно.

Я оказался опять в Армянском переулке, в доме № 2, где в дни отрочества учился в Лазаревском институте. Эстрада и зал на 300 мест помещались в бывшем актовом зале, где некогда висели портреты царей. Артистические уборные расположились в учительских комнатах.

{85} Спектакль «Красавица с острова Люлю» С. Заяицкого был выпущен в июне 1928 года. Он прошел с успехом и имел признание театральной прессы и общественности. Два года упорного труда не пропали даром, а труд был огромный. Днем студийцы работали и могли репетировать только вечером и ночью. Трудно было и мне: я нес большую работу в Театре имени Евг. Вахтангова как режиссер и как артист, играя почти каждый вечер.

После выпуска спектакля стал вопрос о дальнейшей жизни студии, об ее легализации. Нашлись «горячие головы», которые считали, что надо немедленно добиваться открытия театра, где бы все работали как штатные актеры.

Конечно, так решать вопрос было преждевременно — выпущенный первый спектакль, пусть и удачный, еще не давал оснований открывать театр. Молодежи надо было продолжать работать, дальше учиться, приобретать профессиональный опыт, создавать репертуар — все это в дальнейшем приведет к созданию театра. Конфликт разрастался, как снежный ком, и окончился тем, что я подал заявление об уходе, отказался руководить студией. В течение всей ночи в саду Дома культуры происходило совещание. Н. В. Пажитнов убедил меня не бросать студию и продолжать начатое большое дело. Уже утром я взял свое заявление обратно. Студия продолжала свое существование.

Осенью 1928 года мы приняли решение дать согласие вступить в студию при Академии художественных наук. При Академии была организована экспериментальная театральная мастерская под моим руководством.

В третий свой год скитаний студия начала работу на двух сценических площадках — в Доме культуры Армении и в зале заседаний Академии на улице Кропоткина, у Малого Левшинского переулка. Надо сказать, что к этому времени стала расти популярность студии, приходила все новая и новая молодежь.

Совместно с И. М. Рапопортом мы начали работать над новой интересной пьесой С. Заяицкого «Гибель Британии». А. М. Лобанов — над пьесой А. Н. Островского «Таланты и поклонники».

Нам была предложена пьеса и от руководства Академии — «Расколдованный клад» С. Городецкого и А. Кондратьева, о займах.

А. Кондратьев, прикрепленный к нам от Президиума Академии, считал, что мы, как экспериментальная театральная студия, должны быть пропагандистами нового в современной жизни, и предложил агитационную пьесу. Мы должны были работать над пьесой, агитировавшей за займы. Спектакль, выпущенный в сентябре 1929 года (режиссер В. Швемберг), преодолел некоторую тенденциозность пьесы. Получился довольно интересный спектакль со многими актерскими удачами.

За этот год помимо репетиционной большой работы студия уже довольно часто играла свои два спектакля. Мы стали зарабатывать деньги, которые нам очень были нужны. От Академии мы не получали ни копейки.

В студии развернулась большая работа с вновь принятой молодежью, которая была занята в идущем репертуаре и одновременно приобретала школу под руководством старших товарищей.

Рост популярности молодой театральной студии, ее молодой спаянный коллектив, наличие интересной режиссуры (А. Лобанов, И. Рапопорт) — все это привело к тому, что в апреле 1930 года студия была легализована при Управлении московскими зрелищными предприятиями как Театр-студия под руководством Р. Н. Симонова. Это уже был московский театр, правда, передвижной, но все же театр. Старшая часть труппы стала получать зарплату {86} (20 и 40 рублей в месяц), что позволило отдавать все свои силы только театру, не растрачивая их на стороне.

Театр-студия под моим руководством, как передвижной театр, существовала до лета 1933 года. За это время в студии были выпущены современные советские спектакли: «Мы должны хотеть» В. Державина в постановке А. М. Лобанова и моей (музыкальное оформление Л. Шварца, художник С. Аладжалов, пантомима артиста Большого театра Михаила Габовича). Этот спектакль не принес успеха студии, но он хорошо принимался зрителем. Современная тема в пьесе сработала сама по себе. Это и толкнуло студию взять в работу вторую пьесу В. Державина — «На линии огня». Тут нас ждала удача.

Спектакль, поставленный И. М. Рапопортом и мной (художник И. С. Федотов), был очень высоко оценен прессой. Известный критик В. Эрманс писал, что спектакль получился динамический, эмоционально насыщенный, выразительный. В нем поставлены острые вопросы о роли комсомола. Высоко оценивалось исполнение ролей актерами, и в заключение рецензент призывал закрепить удачу и, выдвинувшись «на линию огня», сохранить свои боевые позиции.

Следующая пьеса была «Братья», посвященная также теме молодежи. Спектакль ставил под моим руководством А. М. Габович (художник П. Вильямс).

Настоящее признание студии пришло с двумя спектаклями: «Таланты и поклонники» А. Н. Островского, поставленного А. Лобановым и выпущенного мною, и «Энтузиасты» Н. Серебрякова и Е. Тарвид в моей постановке. Художником этих двух спектаклей был Борис Матрунин, надолго связавший свою творческую жизнь с нашим театром.

Спектакль «Энтузиасты» рассказывал о труде и отдыхе нашей современной рабочей молодежи. Выполняя срочное задание, комсомольцы, не считаясь со временем, работая ночами, осуществляют порученную им работу. Ставя этот спектакль, я вспоминал молодость Вахтанговской студии, когда мы начинали репетиции в 2 – 3 часа ночи с нашим учителем Вахтанговым. Это была самая прекрасная романтическая пора нашей жизни, когда творческий труд рождал радость.

Готовясь к спектаклю, я побывал вместе со студийцами на станции Московской электрической сети, на заводе «Шарикоподшипник», электроламповом заводе. Я увидел молодежь, относящуюся к своему труду с большой любовью. Я увидел дружбу, товарищескую спайку, помощь друг другу в труде […].

Перед нашим театром вставала задача найти интересную и убедительную театральную форму спектакля для донесения до зрителя проблем, поставленных Серебряковым и Тарвид. Спектакль был определен как музыкально-драматическое представление. Музыка в драматическом спектакле — вещь не новая, но способ подачи ее в театрах бывает различным. Часто музыка играет сопроводительную роль, затушевывая скучные, не доходящие до зрителя куски спектакля. На музыку в «Энтузиастах» была возложена задача организовать происходящее на сцене, дать спектаклю определенные ритмы, помочь движению и речи актеров, являть собой определенную музыкальную канву, на которой режиссер вышивал бы ритмический рисунок спектакля.

Музыка шла от содержания пьесы и ее отдельных кусков, принимая ту или иную окраску и форму, и, в свою очередь, она воздействовала и непосредственно влияла на внешнюю передачу содержания авторской мысли.

{87} И в этом спектакле театр не отступил от своего принципа «симфонического спектакля», а, наоборот, утвердил и оправдал его на практике. Спектакль убедил театр в том, что путь, по которому он пошел, — путь создания художественно и политически сильного современного спектакля.

При работе над «Талантами и поклонниками» в результате некоторым персонажам суждено было зазвучать по-новому и предстать перед зрителем в ином свете, чем в старых постановках этой комедии (Малый, Александринский театры). Прежде всего это относится к Домне Пантелевне, Великатову и Негиной, отношения и взаимосвязь между которыми, данные Островским, были для нас неприемлемы. Текст пьесы, как нам казалось, нуждался также в некотором изменении. Нужно было удалить некоторые длинноты, вычеркнуть отдельные сцены, иные куски для того, чтобы темп спектакля и ритм его были ускорены, были близки современной аудитории и делали происходящее на сцене интересным и увлекательным. Нужно было динамизировать спектакль, и достижение этой динамики мы искали в действенных моментах на сцене. С этой же целью театр и художник прибегли к новому декоративному решению спектакля. Конструкция, построенная на трех вращающихся кругах, позволяла быстро (часто путем «чистой перемены») менять место действия, что не могло не отразиться на темпе спектакля.

Работая с художником Борисом Матруниным над оформлением спектакля, Лобанов добился, разбив на эпизоды четырехактную пьесу Островского, выразительных динамических мизансцен, рождающихся от места действия: окошко, палисадник у дома Негиной, спальня Саши, артистические уборные, ложа меценатов, сад летнего театра, вокзал.

Прекрасно были найдены гримы, костюмы исполнителей, подчеркивающих характеристику сценических образов. Скромные платья Негиной подчеркивали статность и красоту русской девушки (К. Тарасова). По контрасту с Негиной Смельская (Е. Булатова) блистала туалетами, сменяя их в каждом акте. Домна Пантелевна (В. Благовидова), уютная старая женщина, одетая по-народному, с кофтой навыпуск, а в парадных случаях ее прическу украшала косынка. Облик, характерный для разночинцев XIX века, определял внешний вид Петра Мелузова (Е. Забиякин), трагик Громилов (К. Иванов), задрапированный в плащ, в большой шляпе с загнутыми полями, напоминал театрального разбойника. Купчик Вася (А. Иноземцев) в традиционной русской поддевке и лаковых сапогах бутылками, антрепренер Мигаев (И. Прокофьев) в лихо заломленном на затылок котелке, означающем хорошее настроение и благополучие в делах. Князь Дулебов (И. Полубояринов), молодящийся рамоли в цветном сюртуке и с цилиндром на голове. В облике Бакина (В. Марута) А. Лобановым было внесено существенное изменение. Штатский чиновник был превращен в военного — Скалозуба времени Островского, но это изменение было органичным: оно подчеркивало бравурный характер незадачливого, не в меру смелого поклонника молодой актрисы.

Точные характеры были найдены для эпизодических ролей: вечно заспанная прислуга Негиных Матрена (И. Мурзаева) и оберкондуктор на вокзале (М. Зернов) — фигура вещая, провозглашающая на протяжении многих лет старческим голосом об отходе поездов.

В музыке Юрия Милютина соединились народность и лирика. Она органически вошла в спектакль, подчеркнула его поэтическую сущность […].

Длительная и обстоятельная работа над спектаклем научила актеров по-настоящему, серьезно работать над ролью. Спектакль этот явился выражением {88} определенного художественного роста ансамбля театра и отметил собой новый этап в развитии студии […].

Студией были выпущены еще два современных спектакля — «Кто идет» В. Шкваркина в постановке В. Я. Станицына и «Водевили эпохи “Великой французской революции”» в постановке А. М. Лобанова. Говоря «современный спектакль», мы хотим сказать отнюдь не только о спектакле на современную тему, но и подвести под это понятие всякий спектакль (будь то классика, будь то современная тематика, будь то фантастика или утопия), поставленный в глубокой и тесной связи с сегодняшним днем. Исходя из такого понимания «современного спектакля», театр работал и над «Водевилями эпохи Великой французской революции».

Поставить впрямую то, что было написано автором полтораста лет назад, не представлялось возможным и интересным. Нужно было заострить сюжет, доведя водевиль до политического памфлета и вскрыв те социальные противоречия, которые разрывали Францию конца XVIII века. Такая задача потребовала некоторых изменений в тексте пьесы, написания нового конца и водевильных куплетов на политические темы и включения в спектакль интермедии, разоблачающей проделки духовенства в тяжелые минуты героической борьбы революционного народа. Претерпев такие изменения, водевили оказались близкими современному зрителю.

Водевиль — один из самых трудных драматургических жанров, и работа над ним есть работа по приобретению актерами и режиссурой большого мастерства. В нашем спектакле актеру впервые пришлось столкнуться с водевильными куплетами, с водевильными ритмами, он впервые стал говорить о больших проблемах легким языком водевильного персонажа, и если ему это не всегда еще удавалось, если формой он подчас и не овладел — это не могло дать повода к пессимизму, а, наоборот, должно было явиться стимулом к новой работе над подобным жанром, к сожалению, так мало распространенным на советской сцене.

Играть сегодня трагедию или драму, а завтра комедию или водевиль — вот тот путь, который обеспечит разнообразный и всесторонний рост мастерства актеров нашего театра, решили мы, а стремление разрешить сложные современные проблемы в совершенной сценической форме окончательно закрепит рост Театра-студии.

Три года существования студии как передвижного театра — это история становления молодого коллектива в неимоверно трудных условиях. Помещениями для работы были московские клубы, которые очень часто менялись не по вине студии. Спектакли игрались по клубам Москвы и обширной Московской области. Но радость общения со зрителем, который полюбил наш театр и всегда встречал его очень тепло и взволнованно, помогала переносить все невзгоды бродячей жизни.

В декабре 1932 года и в августе 1933 года состоялись длительные гастроли нашего Театра-студии в Ленинграде. Это был выход студии на широкую дорогу театральной жизни. Мы играли спектакли в ленинградских Домах культуры. Наши спектакли прошли там при переполненных залах, а зрительные залы там очень большие (2000 мест с лишним). Спектакли имели хорошую прессу, и о нас заговорили как об интересном молодом театре, имеющем большие перспективы стать со временем в одну шеренгу с другими театрами нашей страны. Спектакли студии посещали артисты ленинградских театров: Е. Корчагина-Александровская, Ю. Юрьев, Н. Черкасов, Н. Акимов и другие.

Получив боевое крещение в Ленинграде, мы решили показать свои спектакли московскому зрителю в том же 1933 году в Театре сатиры.

{89} Вспоминая сейчас прошлое, мне хочется сказать самые добрые слова благодарности и любви А. М. Лобанову, отдавшему так много таланта и сил становлению Театра-студии. Мне хочется помянуть добрым словом ушедшего из жизни Виктора Самойловича Пильщикова, взявшего на себя всю организационную сторону дела, в том числе ремонт здания […].

Открытие было намечено на ноябрь 1933 года. Но репертуар для будущего Театра-студии у нас был очень невелик. Из прежнего репертуара оставлялись только пьесы — «Таланты и поклонники», «Энтузиасты» и Вечер водевилей. Еще до открытия студии я начал спешно работать над пьесой «Машиналь» Тредуэлл.

Торжественное открытие Театра-студии под моим руководством состоялось 20 ноября 1933 года. Шел спектакль «Таланты и поклонники». Это был радостный праздник для всех нас. Театральное здание действительно получилось замечательное. Небольшой, но очень уютный зрительный зал на 400 мест. Великолепные фойе, обставленные старинной мебелью, которую мы подбирали вместе с Пильщиковым в комиссионных магазинах Москвы. Много гримировальных комнат, в которых у каждого актера свое место. Фойе, зрительный зал — все в этом помещении располагало зрителя к восприятию спектакля.

На открытие Театра-студии были приглашены вахтанговцы и театральная Москва. Вахтанговцы подарили нам большой портрет Евгения Богратионовича с автографами актеров театра. По окончании — горячие аплодисменты зрителя, за кулисами — радость, слезы, объятия, поздравления. Это был счастливый праздник театральной молодежи, завоевавшей своим упорным трудом и безупречным отношением к делу признание москвичей.

После спектакля в фойе были накрыты столы и был устроен банкет, на котором гостями было высказано много теплых слов и пожеланий молодежи театра.

Следующий день начался с репетиции на сцене новой пьесы, которая вчерне уже была проработана, это — «Машиналь». Декорации были готовы в декабре 1933 года. Этот спектакль готовился всего месяц.

Я бы назвал решение спектакля, который пользовался большой популярностью у зрителя как спектакль-романс. Народные американские песни шли через все действие. Эта пьеса шла также в Камерном театре, центральную роль играла замечательная актриса Алиса Коонен. Тем радостней было прочитать в прессе наряду с успехом Коонен признание большой удачи молодой актрисы Ксении Тарасовой, исполнительницы роли Элен Джонс.

После выпуска «Машинали» студия сразу приступила к работе над спектаклем «Поднятая целина» М. Шолохова, который шел в постановке А. М. Лобанова и моей. Это был большой спектакль, в нем были заняты все артисты студии и молодежная группа, в которую входило около 20 человек. Для молодежи была организована школа. Параллельно с производственной работой проводились систематические занятия мастерством актера.

Премьера спектакля «Поднятая целина» состоялась в мае 1934 года. Художником этого спектакля был наш студиец И. К. Зиновьев, сумевший на нашей небольшой сцене создать масштабное убедительное оформление. На первых спектаклях был автор романа М. Шолохов, который положительно оценил нашу работу.

После закрытия сезона и отпуска Театр-студия отправилась в первую длительную гастрольную поездку. Сначала в город Горький, потом в Мурманск и затем в Ленинград. Это была трудная и ответственная поездка; впервые театр выезжал на гастроли и в такие крупные промышленные {94} города, как Горький и Мурманск. В Горьком мы играли не только в самом городе, но и в Сормове, и во Дворце культуры на автозаводе. В прессе наши спектакли были оценены очень хорошо, а дирекция автозавода наградила театр почетной грамотой.

После открытия сезона в ноябре был выпущен спектакль «Вишневый сад» А. П. Чехова в постановке А. М. Лобанова. Над этим спектаклем А. М. Лобанов начал работать, когда студия была еще передвижным театром.

Премьера «Вишневый сад» (1934) вызвала большие дискуссии и споры в Москве. Казалось бы, что Лобанов при его любви к Художественному театру должен был пойти по найденному пути лирического спектакля. Но он увидел в пьесе Чехова то, что для многих оставалось незамеченным.

Первое, что он определил, — это жанр пьесы: комедия. Чехов неоднократно говорил, что пишет именно комедию, а не драму. Конечно, решение спектакля было для того времени очень смелым, но сейчас, когда прошло столько времени, я, еще раз вспоминая эту постановку в моей студии, убеждаюсь, насколько верно, органично раскрыл Лобанов эту пьесу…

После премьеры было много споров, в которых одна часть рецензентов раскритиковала спектакль, другая, как, например, Ю. Юзовский, его поддерживала. Спектакль прочно вошел в репертуар студии и игрался много лет.

Следующим спектаклем была «Семья Волковых» Д. Давурина, который ставил я. Работа над ним в этом сезоне не была закончена, и студия выехала на Кавказские минеральные воды, где гастролировала все лето 1935 года. Гастроли проходили в Кисловодске, Пятигорске, Железноводске и Ессентуках.

Сезон 1935/36 года был наиболее активным в жизни Театра-студии. В труппу театра влилась большая группа актеров из Театра юного зрителя.

Школа Театра-студии занималась уже третий год и приступила к работе над дипломным спектаклем «Дети Ванюшина» Найденова. В этот сезон были выпущены спектакли «Семья Волковых» Давурина в моей постановке и «Всегда в пять» С. Моэма (режиссер А. Лобанов). Мною был поставлен спектакль «Свидание» К. Финна, и сезон завершился постановкой пьесы Д. Дэля «Музыкантская команда», которую поставили А. Лобанов и В. Марута. Интересно отметить, что в этом спектакле был создан настоящий духовой оркестр, и все актеры в течение нескольких месяцев занимались на купленных для этого духовых инструментах. В дальнейшем они настолько хорошо играли, что исполнение музыкальных номеров всегда вызывало аплодисменты зрительного зала.

К нашей радости Ленинград полюбил студию, и мы в третий раз за короткий период были приглашены на месячные гастроли, после выступлений в Харькове. Гастроли в 1936 году в Харькове и Ленинграде проходили с большим успехом, о чем свидетельствует пресса тех лет.

Театр-студия набирала силы для дальнейшего своего творческого роста. Театр вставал крепко на ноги, росли и приобретали сценический опыт молодые актеры, как вдруг никому не понятное решение людей, которых сейчас нет в руководстве московскими организациями, прекращает существование молодой студии. Происходит неорганичное соединение: таировский Камерный сливается с охлопковским Реалистическим, Театр Ленинского комсомола с Театром-студией под моим руководством, Ермоловская студия — со студией Хмелева.

Десять лет работы Театра-студии были перечеркнуты. Но я благодарен студийцам-ученикам за их прекрасный труд, за романтическую взволнованность {95} на репетициях, за любовь к студии, которая жила в их сердцах. Работа в студии обогатила мой режиссерский, педагогический опыт, дала мне возможность смелых поисков, новых методов работы.

Казалось, то же самое я мог делать в Вахтанговском театре, но в тот период утверждение своих принципов было возможно только на тех спектаклях, которые я ставил сам. В Вахтанговском театре работали А. Попов, Б. Захава, предъявлявшие свои требования к актерам и свои методы работы, по существу связанные с утверждением системы Станиславского. А. Попов был последовательным сторонником системы. Б. Захава сторонником системы Станиславского — Вахтангова, но в своем собственном преломлении.

В 1924 году ушел из коллектива вахтанговцев Ю. А. Завадский, чтобы создать свой собственный театр. Я же, не покидая студии, продолжал играть и ставить на сцене родного театра, но мне было необходимо широкое поле деятельности для моих собственных поисков особого направления, близкого мне, — поэтического театрального реализма.

Все работы студии шли по избранному мною пути поэтического театрального реализма, требующего новых методов работы над пьесой и спектаклем и новой актерской школы […].

Театр поэтического реализма, как воздух, необходим в наши дни. В искусстве художник убеждает зрителя тогда, когда он незаметным для зрителя приемом втягивает его в орбиту своих мыслей, чувств, раздумий о жизни. Зритель отдает свои чувства только искренним, подлинно взволнованным режиссерам, актерам, драматургам, раскрывающим свое мироощущение. Художник должен рассказать зрителю то, что он понял, осознал, что живет в его сердце. В соприкосновении с умным, глубоким, взволнованным искусством зритель становится духовно богаче. Это и есть то, что мы называем театр-кафедра, театр-трибуна.

Когда же режиссер и актеры выходят на сцену со специальной задачей поучать, они заранее обречены на неудачу, они превращаются в докладчиков, а не в художников. Их задача — раньше убедить самих себя в единственно возможном решении спектакля и, убедившись в правильности своих концепций, заставить волноваться ими зрителя. И опять я возвращаюсь мыслями в студию.

Поиски новых путей в Театре-студии под моим руководством требовали постоянного совершенствования мастерства молодых актеров. В студии шли занятия по ритму, движению, танцу, развитию музыкальности, работе над стихом, голосом, дикцией. Театр поэтического реализма требует совершенных актеров с безупречно развитым художественным вкусом, в совершенстве владеющих всеми элементами актерского мастерства. Репертуар театра — «Поднятая целина» Шолохова, «Дети солнца» Горького, «Дубровский» Пушкина и другие спектакли — расширял диапазон молодых актеров.

Народность, широта русских характеров, напряженность борьбы в период коллективизации дали возможность в «Поднятой целине» поисков спектакля народно-героического плана. В этом спектакле трагические сцены сменялись сценами комедийными. М. Шолохов создал галерею образов с тончайшим знанием характера и психологии каждого из своих героев. Работа над «Поднятой целиной» была исключительно полезна для молодых актеров, для их сценического опыта, для роста их мастерства.

Встреча с Горьким потребовала от молодежи проверки реалистических основ нашей школы, школы Станиславского — Вахтангова.

Когда думаешь о драматургии Горького и стремишься определить родственную связь с другими русскими драматургами, то всегда вспоминается {96} Сухово-Кобылин. «Дети солнца» по насыщенности сюжета, по яркости почти доведенных до гротеска образов, несомненно, близки по духу произведениям автора трилогии «Свадьба Кречинского», «Дело» и «Смерть Тарелкина». Обоих драматургов роднит своеобразная форма их произведений, сделанных под влиянием высокого искусства театра, где сценические образы доведены до выразительности масок. Особенно я утвердился в своем понимании Горького, когда появился в 1932 году «Егор Булычов». В беседе с вахтанговцами Горький высказывал мысли, что эту пьесу должны играть актеры-эксцентрики. Искусство актеров пантомимы, эксцентриков исключительно сложное, доступное высоким талантам. В основе этого искусства лежит правдивое изображение событий. Но герои действуют с особой выразительной силой, когда трагедия переходит в комедию, а комедийное становится трагическим.

Горький создал произведение трагикомического плана. Овладеть этим жанром молодым актерам очень трудно. Но нас интересовало разрешение сложных задач, на них мы учились и режиссуре и актерскому мастерству. Этот спектакль был создан в дружной работе с А. Лобановым. Исполнитель центральной роли Протасова Ю. Черноволенко и весь состав спектакля порадовали нас, режиссеров. Не так легко было овладеть сложным жанром трагикомедии молодым актерам в пьесе Горького «Дети солнца», наиболее трудной из всех его пьес.

«Дубровский» Пушкина — спектакль романтический. Встреча с героями, близкими и дорогими нам с юношеских лет, рождала в сердцах горячее желание достойно осуществить произведение Пушкина в дни 100‑летия со дня смерти поэта. Встреча со словом Пушкина, которое и в прозе звучало поэтично, требовала большой работы. Готовясь к постановке «Дубровского», мы создали специальную студию. Все участники спектакля работали над стихами, которые проверялись мною на репетициях по «Дубровскому». Работа над стихами сказалась на спектакле: произнесение пушкинской прозы приобрело романтическую приподнятость и музыкальность. В спектакле был прекрасный исполнитель роли Дубровского — Игорь Доронин, создавший подлинно романтический пушкинский образ.

Когда мы говорим о пушкинском образе, мы должны учесть большую сложность, стоящую перед актерами. Первое: это чувство правды, накопление биографии своего героя, которая должна стать органичной в период работы над ролью. Второе: форма романтического и поэтического поведения героя должна идти от внутреннего строя, от особого проникновенного восприятия окружающей сценической атмосферы, предлагаемых автором и создаваемых для актеров режиссером спектакля. Третье: большая внутренняя наполненность, поэтическая взволнованность, предельная собранность в момент исполнения роли.

Пушкинский спектакль на русско-советской сцене должен быть праздником для актеров, режиссеров, праздником встречи театра и зрителя с любимым поэтом.

Перед слиянием студии с Театром Ленинского комсомола я подготовил спектакль «Бесприданница» А. Островского. Спектакль был показан, к сожалению, только на генеральных репетициях.

Так, работая над спектаклями в Театре-студии, мы росли, осуществляя их не как обычные спектакли, а как предлог для широких экспериментов роста актерского искусства, совершенствования мастерства. Тот опыт, который я приобрел за эти десять лет студии, обогатил меня, подготовил к ответственному периоду моей работы художественным руководителем Вахтанговского театра[[6]](#endnote-4).

### **{****97}** Дон Андрес де Рибейра

За годы моей работы в Театре Вахтангова мною сыграно около пятидесяти самых разнообразных ролей. Я любил выручать спектакли и срочно вводился на любую роль. Обладая хорошей памятью, я легко заучивал роли. Таким образом, как говорится, с ходу, я сыграл их большое количество. В «Чуде святого Антония» — Гюстава, Ашиля, Жозефа. В «Турандот» — Труффальдино, Панталоне. В спектаклях, поставленных мною, я играл без репетиций. В «Синичкине», например, — Синичкина, Ветринского, Борзикова, графа Зефирова. Считаю такие срочные вводы очень полезной школой, развивающей у актера мужество, сценическую находчивость, импровизационное самочувствие, умение лепить образ тут же, на зрителе.

В книге «С Вахтанговым» я рассказал о своих работах, сделанных непосредственно с Евгением Богратионовичем. Здесь я остановлюсь на ролях, сыгранных мною после смерти учителя. Этапной большой работой, относящейся к 1924 году, была роль вице-короля в «Карете святых даров» из цикла «Театр Клары Газуль» Проспера Мериме. В работе над этим образом, как я уже писал, мне помогли Михаил Александрович Чехов, ставивший после смерти Вахтангова в Третьей студии «Дядюшкин сон» Ф. Достоевского, где я играл князя, и Павел Григорьевич Антокольский, режиссировавший пьесу «Карета святых даров».

Князь из «Дядюшкиного сна» — человек, которому за семьдесят. Тот же возраст и у вице-короля дона Андреса де Рибейра в «Карете святых даров». Правда, разные национальности и эпохи и разные авторы — Достоевский и Мериме — требовали от меня в каждом образе своего особого решения. В Достоевском Михаил Чехов вел меня в князе от ярко комедийного, почти гротескового решения к трагической развязке. Вице-король — роль, требующая буффонады, того замечательного талантливого озорства, с которым была написана сама комедия Проспера Мериме. Что же было общего в этих двух ролях? Возраст. Мне в 24 года надо было сыграть в вице-короле 75‑летнего старика. Да еще больного подагрой и почти не сходящего с кресла.

Сюжет «Кареты святых даров» простой. Вице-король влюблен в юную актрису Перичолу. Та, в свою очередь, — в матадора Рамона. Королю доносит его секретарь Мартинес о недопустимом поведении в цирке на бое быков его возлюбленной Перичолы, бросавшей цветы, ожерелье и драгоценности на арену и кричавшей в присутствии многочисленной публики: «Браво, мой Рамон!» Ревность, обида, возмущение клокочут в груди старого вице-короля, когда неожиданно появляется на сцене его очаровательная возлюбленная Перичола.

Великолепный диалог в исключительно быстром темпе, не свойственном русским актерам, требовал от нас с А. Ремизовой, игравшей Перичолу, я бы сказал, французской манеры игры. Павел Григорьевич Антокольский, обладавший большим чувством юмора и прекрасной фантазией, подбрасывал по ходу репетиций много интересных решений отдельных сцен и нашел жизнерадостный ритм всей пьесы.

Поиски образа вице-короля начались с наблюдения за людьми того же возраста, что и мой герой дон Андрес де Рибейра. Я наблюдал стариков на улице, в театрах, в трамвае. У одного я заимствовал глаза с расположенными над ними несимметричными бровями — одна выше, другая ниже, опущенная на глаза. Пухлые губы, вздернутый нос, руки, пальцы, подагрические ноги. Все жадно искалось в жизни и включалось в создаваемый образ. Потом отдельные элементы постепенно приводились в единое целое. {98} Помимо физических данных мне надо было найти и голос. У меня был баритональный бас, мне же надо было говорить высоким тенором. В этой работе мне очень помог Иосиф Александрович Кунин, прекрасный педагог по постановке голоса, который путем ряда упражнений повысил тесситуру моего голоса до тенорового.

Мне пришлось играть эту роль одновременно со Степаном Кузнецовым, партнершей его была Алексеева-Месхиева. Спектакль «Карета святых даров», в котором они были заняты, шел в том же, 1924 году в Опытно-показательном театре в постановке В. Бебутова. Режиссер заставил талантливого актера ездить в коляске, передвигаясь при помощи рук по всей сцене. В беседе со мной Степан Кузнецов жаловался на то, что он поставлен в очень неудобные сценические условия. Я думаю, что Кузнецов был прав. Основа юмора и сущность комедии Мериме, ее обаяние и сила — в изумительном тексте. По этому пути мы и шли с П. Г. Антокольским. Очень трудно актеру, почти не сходя с места, вести диалог в течение почти целого часа. Здесь нужно бесконечное количество переходов, приспособлений. Только в одном месте, в кульминационный момент ссоры, когда «несправедливо обиженная» Перичола, рыдая, падает на пол и симулирует обморок, я, забыв о подагре, вскакивал с кресла и начинал вприпрыжку бегать по сцене в поисках воды. Найдя воду, я выпивал ее сам. Эта неожиданная для публики беготня находила дружный прием у зрителя.

Мне очень хотелось продолжить в этой роли тот опыт, который я получил, работая над образом Труффальдино. Мне также очень хотелось передать французскую манеру, характер, изящество и юмор, в котором написана комедия Мериме, и, с другой стороны, испанский темперамент перуанского вице-короля.

После русской литературы самой любимой для меня была французская. Я хорошо знал произведения Бальзака, Флобера, Гюго, Мопассана, Ромена Роллана, Анатоля Франса. Образы, созданные ими, помогли мне понять и Проспера Мериме, хотя у него свое особое место во французской литературе. Уловить французский дух произведения помогли мне и встречи с Евгением Богратионовичем: он ездил в Париж как помощник Л. А. Сулержицкого ставить «Синюю птицу» в театре Режан и прекрасно показывал французов, их манеру говорить, характер общения, веселость, непринужденность, легкость в восприятии событий и неожиданность реакции. Я воспользовался и этими показами Евгения Богратионовича.

Образ вице-короля был встречен зрителем, прессой и товарищами по театру прекрасно.

### Гастроли в Париже в 1928 году

Первая встреча с Парижем. 1928 год. Кто, подъезжая к этому городу, воспетому лучшими писателями и поэтами Франции — именно воспетому — не испытывал чувства волнения? Я давно знал его улицы, переулки, дома, достопримечательности по произведениям французской литературы, и мне оставалось проверить свои ощущения.

Вокзальная сутолока. Перрон. Нас встречает Фермен Жемье. Я почему-то думаю — такое лицо, наверное, было у замечательного французского актера Фридерика Леметра. Старый носильщик берет мои вещи. Откуда я знаю его? Да это милый моему сердцу Кренкебиль Анатоля Франса, торговец зеленью, развозивший овощи по Парижу на своей маленькой тележке. Мы садимся в такси, едем по городу, веселому, шумному, необычайно живому, и включаемся в ритм Парижа, из которого уже нельзя было выключиться {99} в течение всего месяца. Мы едем через центр, минуем площадь Согласия, въезжаем на знаменитые Бульвары. Путь наш лежит через Латинский квартал к отелю Трианон-Палас. Отель старинный, с крутыми лестницами, небольшой и уютный.

Перед началом гастролей из Москвы были посланы передовые для проверки сцены театра «Одеон» и для монтировочных репетиций. У лучшего портного для мужского состава «Принцессы Турандот» были сшиты фраки — мерки исполнителей были посланы заранее, оставалось примерить и подогнать их на актерах уже на месте. Женские туалеты были привезены из Москвы — о них мы не беспокоились, ведь их создавала замечательная портниха Надежда Петровна Ламанова. Была проделана еще одна работа. Текст масок в ряде случаев был переведен на французский язык, и мы разучили его в Москве.

Настал день премьеры в Париже. Интерес к нашим спектаклям был исключительно большой. Ведь мы были первым советским театром, выступающим на первом Международном театральном фестивале […].

Выступление советского театра — дело не только художественное, но и политическое. На спектакль пришли и русские эмигранты, среди них Керенский, Милюков, С. Волконский, хорошо известный москвичам граф Игнатьев, живший тогда в Париже, а потом вернувшийся на родину. Зрители самые разные — рабочие, интеллигенция, представители прессы.

Начинается парад участников спектакля. Публика ошеломлена. На сцене появляется советская молодежь: женщины, красивые, одетые в вечерние туалеты, и юноши в великолепно сшитых фраках. Раздаются бурные, долго не смолкающие аплодисменты. Представление Тартальей — Щукиным состава исполнителей с французскими и русскими остротами вызывает смех и веселое оживление в зрительном зале. Но вот Труффальдино дает команду на переодевание. Исполнители вбегают на площадку и начинают играть материями, подбрасывают их в воздух. Летающие разноцветные ткани вызывают бурные аплодисменты публики. Когда, пропев песенку, актеры, колеся по сцене, убегают за кулисы, начинается нечто неописуемое: восторженные крики «браво», гром аплодисментов награждают блестящую выдумку Вахтангова — начало спектакля, парад исполнителей.

От акта к акту, от сцены к сцене рос и ширился успех спектакля, и когда в финале под грустную музыку, прощаясь со зрителями, уходили за занавес участники спектакля, зрительный зал встал и устроил овацию молодому советскому театру, рожденному в годы революции. Мне были видны со сцены взволнованные лица зрителей, многие из них вытирали платком слезы. Это было торжество театра, приехавшего из Страны Советов […].

Следующий спектакль — «Чудо святого Антония» М. Метерлинка, двухактная пьеса — шел вместе с одноактной пьесой Проспера Мериме «Карета святых даров».

Третьим спектаклем театр показал инсценировку романа Сейфуллиной «Виринея» […].

В Париже Виринею вместо заболевшей Алексеевой играла Н. Русинова. Я не был занят в спектакле. В день премьеры я отправился в театр. На площади перед зданием «Одеона» стояла огромная толпа, стремящаяся попасть в театр. Конная и пешая полиция сдерживала напор безбилетных зрителей и пропускала счастливцев, обладающих билетами. То там, то здесь толпа прорывалась через кордон полицейских и устремлялась в помещение театра, он был переполнен до отказа, на бельэтаже и балконах стояли зрители, с нетерпением ожидающие начала спектакля […].

{104} Зрительный зал напоминал бурный парламент в дни горячих дебатов политических партий. В конце спектакля была одержана важная победа — к зрителям, сочувствующим большевикам, присоединилась большая часть французов. Успех был не только театральный, но и политический. Надо вспомнить, что все описываемые события происходили в 1928 году, и «Виринея» — первый советский спектакль, показанный в Париже.

В нем был образ большевика Павла, с большой глубиной раскрытый Б. Щукиным. Рецензии левых французских газет были исключительно доброжелательными. Хвалили Щукина, Толчанова, Горюнова, Русинову, режиссера спектакля Алексея Попова. Реакционная эмигрантская газета написала рецензию под заглавием «ГПУ в “Одеоне”», но одинокий голос потонул в хоре голосов, подводивших итоги всем спектаклям, вместе с «Виринеей», показанным Вахтанговским театром, и давших высокую оценку репертуару театра, мастерству его труппы и всей культуре театра, созданного Евгением Богратионовичем Вахтанговым.

Месяц в Париже. Сколько впечатлений ждало нас! В первый же день мы с моим товарищем Рапопортом, не теряя времени, приступаем к знакомству с Парижем. Отправляемся в Палас ревю, где выступает знаменитая исполнительница песенок (одна из них «Фиалки» хорошо знакомая москвичам) Ракель Меллер.

Аванс — небольшие карманные деньги, выданные нам на границе — дал нам возможность купить самые дешевые билеты, названные, чтобы не обижать их владельцев, «о променуар», то есть «прогуливаясь», иначе говоря, дающие право стоять в партере. В дни молодости это не беда, в особенности когда попадаешь впервые на парижское ревю.

Начало традиционное. Парад труппы. Его начинают «гёрлс» — обнаженные девушки, спускающиеся по’ широким лестницам вниз, по направлению к публике. За ними идут звезды третьей, второй и, наконец, первой величины. Весь парад строится для эффектного выхода премьерши или премьера. Здесь гвоздем программы была Ракель Меллер, поющая небольшим обаятельным голосом свои уличные песенки, из которых особым успехом пользовалась, как я уже сказал, «Фиалки», начинающаяся словами: «Подходите, парижане…». Ракель Меллер ходила по сцене с букетами фиалок и, обращаясь в зрительный зал, предлагала публике купить их.

За месяц пребывания в Париже, где в летние месяцы не работают ни Гранд-Опера, ни Комеди Франсэз, я пересмотрел все ревю. Программы строятся по одному принципу: вначале парад, разнообразная реклама, но потом среди всего этого прекрасные эстрадные номера, и в первую очередь хочется вспомнить знаменитого Мориса Шевалье, выступавшего тогда в Фоли Бержер. Традиционный парад огромной труппы заканчивался выходом Мориса Шевалье. Это был гармонически сложенный, мужественный, с обаятельным лицом тридцатилетний человек, одетый в черный смокинг, на голове соломенного цвета плетеная шляпа канотье с черной лентой. Морис Шевалье спускался по ступенькам лестницы и сразу начинал напевать негромким голосом, подчас переходя на музыкальный речитатив, популярную в Париже песенку «Париж, я люблю тебя». Манера исполнения была улично-народной. Родившись в небогатой семье, он овладел манерой парижских «гаменов», поющих на окраинах города уличные песенки.

Морис Шевалье помимо исполнения песенок с большим юмором играл одноактные скетчи. Все, что делал на сцене этот замечательный актер, «бог эстрады», осталось в моей памяти на всю жизнь.

Вот один из номеров. В Париже существуют бродячие оркестры, состоящие из пяти-шести человек. Собрать публику артистам чрезвычайно трудно. {105} Спрятав инструменты под пальто, они останавливаются на бульваре и начинают долго чертить палочкой замысловатые фигуры на песке. Гуляющая публика заинтересовывается непонятными действиями странных людей. Когда собирается большое количество зрителей, артисты неожиданно выхватывают спрятанные инструменты и, не давая опомниться публике, начинают играть веселые песенки. После выступления они продают ноты, а затем обходят с шапкой зрителей. Подобного рода сценка разыгрывалась с великолепным актерским мастерством Морисом Шевалье, изображающим премьера и дирижера бродячего оркестра. Заканчивалась сценка, как полагается, распродажей нот песенки. Морис Шевалье выходил в зрительный зал и дарил ноты песенки очаровательным парижанкам бесплатно.

Непринужденность в общении с публикой, изящество, великолепная манера держаться на эстраде и в зрительном зале покоряли публику, не отпускавшую актера со сцены и заставлявшую Мориса Шевалье бисировать номер.

В эти годы на эстраде гремело еще одно имя — мисс Тангет, семидесятилетней актрисы, выступавшей в Казино де Пари. Первое, что поражало зрителей, это преодоление актрисой возраста. Мисс Тангет делала акробатические трюки, колесо, великолепно, легко танцевала, играла сцены с большим темпераментом и пела песенки несколько хрипловатым, надтреснутым голосом. Очень худая, со вздернутым носом, с копной рыжих волос, она как бы представляла вечно молодую парижанку, не дающую возрасту победить себя. В этом, по существу, и был заложен успех мисс Тангет.

В конце 20‑х годов были во всех ревю хорошие комики-эксцентрики, разыгрывавшие небольшие сцены почти без слов так, чтобы быть понятными для многочисленных иностранцев-туристов, на 50 процентов заполнявших зрительный зал. Коренные жители Парижа относятся к театрам такого рода отрицательно. Они считают, что театры-ревю — для туристов-иностранцев, а не для французов. Но имена Ракель Меллер, Мориса Шевалье, мисс Тангет произносятся ими с любовью и уважением […].

Мы оказались в Париже в день знаменитого спортивного события, когда на скаковом ипподроме 18 июня разыгрывается знаменитое Гранд при (Большой приз), где в центральных скачках участвуют лучшие лошади мира. В этот день к ипподрому, находящемуся в Булонском лесу, подъезжают 700 – 800 тысяч машин. Входя на трибуны, вы попадаете на демонстрацию мод. Многочисленные изящные дамы, одетые в туалеты всех лучших домов Парижа, прогуливаются перед трибунами. Этим моделям надлежит стать модными на предстоящий сезон. Их запечатлевают на пленку кинооператоры и фотографы. На следующий день на киноэкранах и во всех французских газетах появляются изображения знаменитых парижанок — законодательниц мод. В этот день создается и мужская мода. В 1928 году это были черные визитки с полосатыми брюками. На голове цилиндр, обувь лакированная с белыми парусиновыми гетрами, в руках зонтик, завернутый в шелковый чехол, входящий в футляр палки с полукруглой ручкой, — получается обычная мужская трость.

Трибуны переполнены. В середине ипподрома стоит огромное количество автомашин, на крышах которых восседают их владельцы, чтобы видеть скачки.

Рядом павильон и сад, где стоят седые солидные буржуа, одетые в цветные сюртуки и визитки, с цилиндрами на головах, хозяева конюшен, лошадей, участвующих в скачке. Они заключают миллионные пари на скачки, где участвуют их лошади.

{106} Но вот традиционный колокол, и вся публика устремляется на трибуны. Начинается парад лошадей. Конюхи под уздцы ведут породистых лошадей редкой красоты. Парад разномастных лошадей, жокеев, одетых в разноцветные шелковые камзолы, блестящие на солнце и отливающие всеми цветами спектра, возглавляет главный судья дерби — солидный господин в цветной визитке и со стартовым флагом в руках. Всего жокеев и лошадей чертова дюжина — тринадцать. Опытные тренеры, идущие сбоку от наездников, дают последние распоряжения о том, как вести скачку. Дело, конечно, серьезное, — разыгрывается миллионный приз.

Лошади на старте; и тут происходит никем не предвиденное событие. Взнервленная до предела лошадь вороной масти сбрасывает еле заметным движением опытнейшего жокея и начинает сольную скачку по скаковому кругу без седока. Она несется карьером с предельной быстротой. На дорожку выбегают люди, чтобы остановить мчащуюся в бешеной скачке лошадь. Но все тщетно. Лошадь проскакивает весь большой скаковой круг и на последнем повороте взлетает на вираж, поднимается на дыбы, силуэт ее вырисовывается на небе, она застывает на секунду и стремительно падает вниз на проволочное заграждение.

Мне показалось, что я присутствую при самоубийстве красивого животного, взбунтовавшегося и отказавшегося подчиниться человеку.

Лошади вновь выстраиваются на старт, и начинается редкая по красоте борьба равных друг другу по классу лошадей. Двенадцать лошадей шли кучной компанией. Тут не было отставших. От лидирующих скачку до последних расстояние равнялось не больше, чем два метра. Стоя на стременах, пригнувшись к шее лошади, жокеи плыли в воздухе. Первый поворот на противоположной стороне скаковой дорожки. Лошади скрылись за небольшим лесочком, расположенным в начале дальней прямой. Они пропадают секунд на тридцать из поля зрения, как бы для того, чтобы дать отдохнуть, перевести дыхание захваченному скачкой зрителю. И вот вновь появляется из-за леса в том же порядке скачущая группа. Второй поворот — и выход на финишную прямую.

Мое волнение усугублялось еще и тем, что я поставил два билета на ротшильдовскую лошадь, которая шла в головной группе. Но вот все ближе финиш, лошади растягиваются до предела в последних усилиях. И вытянувшая у столба на четверть головы лошадь из другой конюшни под № 13 «Кри де герр» («Крик войны») выигрывает захватывающую скачку.

Я собирался ставить именно на тринадцатый номер, он у нас в театре считался счастливым, но мой школьный товарищ, который пригласил меня на скачки, отговорил и рекомендовал лошадей Ротшильда, а выдача была крупная — по шестьсот франков на билет. Я не упрекал приятеля. Я был вознагражден небывалым захватывающим спортивным зрелищем.

Тут же, в Булонском лесу находилась другая спортивная достопримечательность Парижа. Это знаменитый национальный французский теннисный клуб. В эти годы командное и личное первенство мира по теннису выигрывали французы — знаменитая четверка, прозванная «четыре мушкетера» — Лакост, Коше, Баротра и Брюньон, а также хорошо известная чемпионка мира Сюзанна Ланглэн.

У входа в клуб начинаются широкие дорожки, усыпанные морскими камушками. Справа и слева расположены в различных направлениях площадки, утрамбованные красным песком с ярко выделяющимися на них белыми линиями. Вокруг площадок в лонгшезах и плетеных креслах сидят зрители различных возрастов от убеленных сединами стариков до подростков и детишек, резвящихся и бегающих по дорожкам парка.

{107} Состязаний не было, но я, как любитель, сам долгое время занимающийся этим видом спорта, посмотрел на не менее увлекательное и поучительное зрелище — тренировку членов национальной команды. Игроки выходят на корт, обмотанные теплыми шарфами, в фуфайках. Тренировка длится не более получаса в день. Игроки гоняют друг друга по корту одинаково мощными ударами справа и слева. Уже тогда, в 1928 году, хав-корт, середина площадки, и сетка стали ключевыми для выигрыша очка. Задача тренирующихся сводилась к тому, чтобы загнать как можно дальше противника, выйти к сетке и убить сильнейшим ударом мяч или же мягко спласировать его у сетки, сделав мяч недосягаемым для противника.

Но вот тренировка закончена, игроки направляются в павильон, при входе в который вы читаете на мраморных досках высеченные золотыми буквами фамилии членов клуба, погибших в первой мировой войне […].

Достопримечательности Парижа… Лувр, Дом инвалидов, Версаль, комната депутатов, «Чрево Парижа», ревю, скачки, встречи… Месяц пролетел незаметно.

Мы возвращались из Парижа, получив один из главных призов — диплом, выдаваемый лучшему театру, участвующему в Международном фестивале.

Но что самое главное — мы развеяли миф об отсутствии театральной культуры в Советской республике, показав работы молодого дружного коллектива, созданного в Москве в первые годы существования Советской власти.

### Несыгранная роль

Я не могу пожаловаться на свою актерскую судьбу. Почти все сыгранные мною роли получили признание у зрителя, а также хорошую, часто и высокую оценку критики. Но была роль, доставившая мне много огорчений. Это Вурм в «Коварстве и любви». Я никогда не играл отрицательных ролей, и когда режиссурой мне была предложена роль «злодея» Вурма, я был обеспокоен и собирался отказываться от нее. Но все новое, необычное тянет к себе актера. Хочется попробовать свои силы в новом амплуа.

Художником спектакля был Николай Павлович Акимов, который привез эскизы костюмов для персонажей пьесы «Коварство и любовь» с точными предложениями не только по костюмам, но и гримам. Вурм в трактовке Акимова был красивым молодым человеком, по внешним данным ничем не уступающим Фердинанду. Приняв предложенный Акимовым внешний облик, я начал продумывать роль Вурма и искать в нем те качества характера, которых у него нет. Мне хотелось оправдать его неблаговидные поступки тем, что он искренне любит Луизу. Началась непосильная борьба в преодолении шиллеровского текста. Пьеса названа «Коварство и любовь». Коварство несли в пьесе Президент и Вурм. Никакой любовью нельзя оправдать то, что Вурм, секретарь президента — доносчик по профессии.

Жестокий самодур-правитель, отец Фердинанда, поручил Вурму помогать во всех черных делах, о которых сын в порыве отчаяния и гнева кричит: «Я пойду и расскажу о том, как попадают в президенты!»[[7]](#endnote-5)

В пьесе есть персонаж, несущий функции, которыми я хотел наделить Вурма, — это леди Мильфорд. Леди стремится снискать любовь Фердинанда, и текст роли Мильфорд дает возможность сыграть тему искренней любви, по существу хорошей женщины, ставшей волей обстоятельств фавориткой герцога. У Вурма подобной опоры в тексте нет.

{112} Разберем сцену за сценой линию поведения и поступков Вурма. Первое появление в доме Миллера. Он жених. Вернее, собирается жениться на Луизе. Но он сам не смеет произнести слова «супруга», «невеста», «… а как себя чувствует моя будущая… или вернее моя бывшая…» — спрашивает он с опаской у Миллеров. Какие-то оправдания Вурму может внести фраза, сказанная в доме у Миллеров, — «Как видите, у меня серьезные намерения относительно мамзель Луизы…». Однако Вурм не решает вопрос о женитьбе непосредственно с самой Луизой, а действует через родителей («Совет отца может иметь большое влияние на дочь»). Миллер честно отвечает Вурму: «За жениха, который обращается за помощью к отцу, я, извините, не дал бы и ломаного гроша». Сцена кончается разрывом, жених убегает, оскорбленный словами отца невесты. Тогда у Вурма созревает новый план: действовать через президента.

Следующая сцена раскрывает неблаговидную сущность Вурма. Все средства хороши для достижения цели. Он доносит на Фердинанда и Луизу. Чтобы сохранить положение при дворе и продолжать влиять на герцога, президент решает женить сына Фердинанда на фаворитке герцога леди Мильфорд. Вурм помогает президенту в его интриге и взамен получает согласие взять себе в жены Луизу.

Подлость Вурма заключается в том, что он опять действует не честным путем, а обходным, плетя сеть интриги. Вурм добивается своей цели: разгневанный президент появляется в доме у Миллеров для расправы.

Замечательная сцена объяснения отца и сына, полная динамики и напряжения, заканчивается знаменитыми словами, брошенными с негодованием Фердинандом: «Ведите ее к позорному столбу, а я в это время расскажу всей столице о том, как попадают в президенты».

«Сорвалось!» Этим словом президента начинается следующая сцена, словом, определяющим поражение, нанесенное коварству. Президент и Вурм не ожидали такого поворота дела, они растеряны. Отступить — значит вновь потерпеть поражение. Президент и Вурм находят выход. «Надо опозорить девчонку». Вурм — «психолог». Он подметил особенность характера Фердинанда. «Или я плохо знаю барометр человеческой души, или господин майор так же неистов в ревности, как и в любви», — говорит он. Необходимо, чтобы Луиза написала письмо к третьему лицу. Для этого нужно запугать девушку: отцу угрожает эшафот и единственная возможность спасти его — это написать письмо.

Сцена заканчивается исчерпывающей репликой президента: «Сдаюсь, сдаюсь, мошенник! Сеть сплетена чертовски тонко, ученик превзошел своего учителя».

Шиллер раскрывает страшные, нечеловеческие качества в характере Вурма, его жестокость. Помимо отсутствия жалости к людям перед нами человек без чести, без совести. Как же можно было, исполняя роль Вурма, оправдать все его страшные поступки любовью к Луизе? Нет, Вурм — негодяй, и чем ярче сыграть его именно в этом традиционном плане, тем вернее будут звучать в спектакле тема коварства, противопоставляемая возвышенной любви.

В сцене, когда Луиза пишет письмо под диктовку Вурма, есть его слова: «Полно, не унывайте, милая барышня! Мне от души вас жаль. Кто знает, может статься… Я бы на некоторые вещи посмотрел сквозь пальцы… Ей-богу, право! Ведь мне вас жалко…» Опираясь на этот текст, я пробовал показать, что в душе Вурма шевельнулось что-то человеческое, доброе. Но логика развития характера, все действия Вурма, особенно в этой сцене, где он с предельной жестокостью, методично и бессердечно добивается от {113} Луизы подложного письма, не давали возможности осуществить придуманную мною трактовку роли.

Как же играть такую роль? Так, как она написана самим Шиллером. Раскрывая природу коварства, человеческой подлости, зла, мы боремся за добро. Зритель, сопоставляя положительное и отрицательное, будет тем больше ценить доброе начало, чем ярче будет сыграно злое. В подобных ролях задача актера быть прокурором, а не защитником своей роли.

Не дает ли финальная сцена возможность увидеть известную смелость Вурма? Вот как звучат последние реплики:

«Вурм. Стража, вяжи меня, уведите меня отсюда! Я открою такие тайны, что тех, кто будет слушать меня, мороз подерет по коже.

Президент. Не смей этого делать, безумец!

Вурм *(похлопывая его по плечу)*. Еще как посмею, дружище! Я обезумел — то правда; это ты меня свел с ума…»

Как видно из всего поведения Вурма, он и в конце спектакля не чувствует раскаяния. Мы здесь видим типичную, тонко подмеченную драматургом черту — преступники, когда, наконец, настал момент ответить за все содеянное, валят вину один на другого.

Борясь с текстом, я потерпел поражение. Но это поражение многому меня научило. В своих последующих работах над ролями я стремился по существу вникнуть и раскрыть замысел драматурга.

Играя Вурма, я каждый спектакль пробовал новое, у меня не было найденного рисунка роли. То, что дает истинную радость актеру — органическое пребывание на сцене с ясно осознанными задачами, которые он в процессе игры выполняет легко и увлеченно, — отсутствовало в роли Вурма.

В этом же спектакле помимо поражения меня ждала и радость победы. Через некоторое время я сыграл отца Луизы — Миллера. Человечность, любовь к дочери, чувство собственного достоинства, смелая борьба со злом, не взирая на силу и могущество врагов, трагический конец, когда отец теряет любимую дочь, — вся сущность роли Миллера была близка мне. Актерская фантазия работала по существу. Пребывание на сцене в предлагаемых обстоятельствах, несмотря на драматические ситуации, рождало во мне чувство радости. Я раскрывал текст Шиллера, я играл то, что написано драматическим писателем. В процессе исполнения роли легко и органично находились новые краски, я приходил к самому дорогому для актера самочувствию — творческой импровизационности.

Роль Вурма была прекрасной школой для меня. Я раз навсегда понял опасность неорганических, надуманных решений роли или спектакля: они в результате приводят к бездушному формалистическому искусству.

### Костя-Капитан

По инициативе Алексея Максимовича Горького в начале 30‑х годов было задумано хорошее, доброе общественное начинание: возвращение к трудовой жизни людей, совершивших преступление и отбывающих наказание.

Николай Федорович Погодин пишет талантливую, яркую пьесу на тему перевоспитания уголовных преступников с центральным образом Кости-Капитана. Пьесу одновременно ставят в Москве два театра — Реалистический, руководимый Н. Охлопковым, и Вахтанговский (режиссер Б. Захава). Но как сыграть персонажей Погодина, незнакомых нам, чтобы они были достоверны, особенно мою роль Кости-Капитана? Мы решаем обратиться с {114} просьбой в Московский уголовный розыск разрешить нам — Б. Захаве, исполнителям ролей Громова — К. Миронову, Соньки — Е. Алексеевой и мне — присутствовать на допросах бандитов, аферистов, воров и побывать в камерах преступников в уголовной тюрьме. Начальство уголовного розыска дает нам согласие, и мы начинаем непосредственное знакомство с преступным миром. Посещения кабинета начальника шли ежедневно в течение месяца. Первые представшие перед нами допрашиваемые обвиняемые были два бандита Ванечка К. и Николай А. Участники одной шайки, они допрашивались начальником по одиночке.

Наступает день, когда следователь, он же начальник отдела, где разбираются дела о убийстве и бандитизме, устраивает преступникам очную ставку. Взгляды, которыми обменялись бандиты, их реакция, предельное недоумение и растерянность — такого в театре не нафантазируешь, это надо было видеть. Манера разговора между следователем и преступниками была простая и, я бы сказал, «дружелюбная». На одном из допросов Ванечка выразил свое неудовольствие начальнику. «Ты что же, обещал устроить свидание с матерью, и не устраиваешь!» «А ты выйди в коридор и позови ее, она там», — ответил дружелюбно начальник. Прямо скажу, я заволновался. Свидание преступника с матерью, слезы матери, отчаяние Ванечки, который, может быть, видит мать в последний раз, вот что рисовалось моему воображению. Как все это не соответствовало действительности! Вошла старая женщина. Ванечка даже не посмотрел, не встал, величественно протянул левую руку, которую с поклоном пожала мать, тут же начавшая говорить, как заведенная, о самых обычных бытовых делах. Опять моя актерская фантазия обманула меня. Оказывается, в этом мире уголовников чувства, отношения, поведение иные, чем в обычной среде.

Работа над «Аристократами» учила меня еще и еще раз не брать первое, привычное, а фантазировать, идя от образов, характеров, обстановки, места действия. Еще больше я в этом убедился, когда нашел в МУРе своего «героя» афериста А., с которого я как бы создал образ Кости-Капитана.

На одном из допросов начальник предупредил, что сейчас будет разбираться интереснейшее дело. Оно заключалось в следующем. В 30‑х годах в Москве появились магазины, названные «Торгсин» — торговля с иностранцами. Здесь на валюту вы могли купить все, что можно купить в универсальном магазине. Помимо валюты принималось золото, серебро, драгоценности. Многие обменивали оставшиеся ценности на товары. Аферист А. придумал «остроумный» способ добывать деньги. Он приходил в квартиры и предлагал сдать имеющиеся ценности в «Торгсин». Когда граждане, принимавшие его, по-видимому, за представителя ОГПУ, доставали из столов, комодов, шкафов ценности, он предлагал отвести их в ближайший «Торгсин». Пока владельцы богатств собирались, он перекладывал ценности к себе в портфель и скрывался. Либо, выходя на улицу, уходил через проходные дворы, а иногда подсаживал клиентов в переполненные трамваи, а сам оставался на улице.

А. был выше среднего роста, худой, брюнет. Говорил «интеллигентно», употреблял иностранные слова, слегка заикался. Выдал А. его помощник, который был арестован первым. При очной ставке А. не подал ему руки. Я попросил начальника разрешить мне побеседовать с глазу на глаз с А. Такая возможность была мне предоставлена. Нас оставили в кабинете начальника. Беседа наша с глазу на глаз длилась три часа.

«Кто вы такой? — спросил меня А. — Вы представитель ВЦИКа? Я смотрю, вы все сидите на моих допросах?» Я объяснил цель своего пребывания: что я актер, пришел посмотреть людей, которых мне придется {115} играть, и что, если ему нетрудно, я прошу рассказать о себе. А. охотно согласился.

«Родился в Днепропетровске, — начал свой рассказ А., — отец мой — инженер. Окончив школу, я поступил на советскую службу. Растратив небольшую сумму казенных денег, я надеялся, что отец выручит меня. Тот, будучи человеком принципиальным, решил, что меня надо наказать и отдать под суд, а советский суд меня исправит.

Так я получил первый срок. Попав в тюрьму, я завел знакомство с людьми уголовного мира. Оказался в ссылке на работах. Мы грузили товарный поезд. С одной стороны был стражник, с другой — за погрузкой никто не следил. Я все дальше уходил к голове поезда. Оказавшись в товарном вагоне, я перешел на другую сторону полотна железной дороги и решил бежать. Деньги у меня были. Я приобретаю билет на поезд, сажусь в неосвещенный вагон и двигаюсь по направлению к Москве. Вдруг открывается дверь, идет облава. Освещая едущих пассажиров небольшим фонариком, стража начинает проверять документы. Ищут меня. Я иду на переднюю площадку, делая вид, что собираюсь закурить. Выйдя на площадку, очертя голову, на полном ходу прыгаю с поезда и попадаю в сугроб снега.

Все благополучно. Я слышу, как удаляется поезд. Вдруг резкий звук торможения: скрипят колеса на замерзших зимних рельсах. Надо бежать дальше. Это за мной!»

«Но как же вы придумали всю историю с “Торгсином”?» — задал я вопрос.

«У меня было две книги “Вся Москва” — дореволюционная и “Вся Москва”, изданная в период нэпа. Если в дореволюционной книжке был фабрикант, владелец магазина, заводчик, крупный чиновник, я уже почти безошибочно знал, что у него и теперь есть ценности. Я никому никогда не говорил, что я работник ГПУ. Меня сами “клиенты” принимали за представителя власти. Таких дел я сделал очень много, брал иногда по две‑три тысячи рублей золотом. Естественно, сдавал в “Торгсин” ценности по частям, чтобы не вызвать подозрения. Работал я с “ассистентом”. Вы видели его. Он только и мог меня выдать.

Попался он первым. Мы были у почтенных старушек, они заподозрили нас. Пришлось спешно уходить из комнаты. В кухне мой помощник обронил портфель, где находился его адрес. Я чувствовал, что круг сужается. Я перебираюсь в Ленинград, где делаю несколько крупных дел. Однажды я взял большую золотую цепочку. Расчленив ее на части, решил купить вино, продукты в “Торгсине”. Был как раз день моего рождения, и ждала меня в гостинице дама… Я обменял в “Торгсине” на Садовой против Гостиного двора часть цепочки. Получил на руки боны, как вдруг вижу на противоположной стороне стоит машина Ленинградского уголовного розыска. За мной, подумал я. У меня хватило выдержки купить все, что мне было необходимо. Что делать? Я спрашиваю разрешения поговорить по телефону. Директор магазина любезно приглашает меня в кабинет. Окончив разговор, я пробую уйти через черный ход. Вижу, и там дежурит представитель уголовного розыска. Мышеловка. Я возвращаюсь в магазин. И вдруг меня осеняет мысль. Как вам известно, в Ленинграде трамвайные составы состоят из трех вагонов. Машина уголовного розыска стояла по ту сторону трамвайного пути у Гостиного двора. Дождавшись, когда пошел мимо дверей “Торгсина” трамвай, я вышел из двери и побежал под прикрытием трамвая по направлению к Невскому. Я еще забежал в тамбур подъезда на Садовой, чтобы посмотреть, что будут делать представители уголовного розыска. Прождав с полчаса, они вышли из машины, один из них направился {116} в “Торгсин”. Обнаружив, что меня там нет, они бросились в машину и начали курсировать по Садовой улице. Я был вне опасности. Правда, через некоторое время меня арестовали, но день рождения с подругой мы встретили прекрасно».

Так, постепенно передо мной возникало прошлое Кости-Капитана. Время в разговоре пролетело незаметно. Мы начали прощаться.

«Я знаю, что мне грозит расстрел, если свидетели, мои “клиенты”, будут показывать на суде, что я выдавал себя за представителя власти. Но, даю вам слово, я нигде, никогда не говорил этого. Приходите в суд».

А. увели из комнаты, я решил дождаться начальника. «Ну, какое у вас впечатление от А.?» — спросил он меня, входя в кабинет. «Он интересный человек, очень мне понравился. Если вы сохраните ему жизнь, из него выйдет настоящий человек, я знаю, что точка зрения следователя имеет большое значение».

Настал день суда. Последнее слово подсудимого. А. говорил около часа. Суд и публика слушали его с огромным напряжением, вниманием. Приговор — 10 лет тюремного заключения. Через неделю я получил письмо от А. с этапа.

Прошло много лет. Однажды, сидя дома, я был вызван к телефону: «Рубен Николаевич, с вами говорит А., помните?» «Ну, как же, очень рад вас слышать. Что делаете?» «Работал на севере радистом. Обзавелся семьей. Сейчас еду в Минск», — услышал я в трубку заикающуюся речь и знакомый голос. «Товарищ А., я пишу сейчас книгу воспоминаний и, рассказывая о работе над Костей-Капитаном, вспоминаю о свидании в уголовном розыске. Вы позволите мне написать о нашей встрече?» «Пожалуйста, только не называйте моей фамилии полностью: пишите А., а то у меня дочка, я не хотел бы, чтобы она знала о прошлом своего отца».

Так подробно я написал все это затем, чтобы отдать должное глубокому знанию Н. Погодиным материала для пьесы. Оттого, видимо, я легко «нашел» прообраз Кости-Капитана. Тогда я, правда, еще не знал, что судьба А. в последующем тоже совпадает с судьбой моего героя.

### Бенедикт

Кто из молодых актеров, вступая на сцену, не мечтает о встрече с величайшим драматургом Шекспиром? Первая встреча с ролью короля Клавдия в «Гамлете» была радостной. Второй раз мне пришлось встретиться с Шекспиром в необычных для нашего театра условиях.

Я не был занят в спектакле, работа над «Много шума из ничего» подходила к концу, когда на показе спектакля Художественному совету выяснилась необходимость замены исполнителя центральной роли Бенедикта. Была выдвинута моя кандидатура. Срок ввода в роль — десять дней. Премьера была уже объявлена. Я долго отказывался, ссылаясь на незнание текста, на короткий срок, отведенный на репетиции такой ответственной роли, как Бенедикт. А тут еще я прочитал только что вышедшую книгу о Ленском, где в одной из глав описывается, как талантливо играл эту роль замечательный артист и режиссер Малого театра. Художественный совет не принял моего отказа. Дисциплина, уважение к коллективу, студийность — умение пожертвовать личными интересами во имя интересов театра заставили меня взяться за роль. Помимо репетиций с постановщиком спектакля И. М. Рапопортом я попросил организовать дополнительные {117} занятия с режиссером-педагогом Борисом Васильевичем Щукиным.

Щукин за всю свою жизнь не поставил в театре ни одного спектакля, но режиссером-педагогом он был замечательным. С ним у нас по вечерам и днем, когда репетировались сцены, где я не был занят, шли дополнительные занятия. Интересно то, что почти все они происходили без партнеров. Мы со Щукиным разобрали и разметили, что делает Бенедикт на протяжении всей роли. Десять дней упорного труда пролетели незаметно. На сводных репетициях с партнерами я старался точно произнести текст, об игре пока речи быть не могло. Прямо скажу, самочувствие перед генеральными репетициями было не из приятных. Образа, характера не было. Я надеваю костюм Бенедикта и чувствую, что моя фигура, мой рост не соответствуют моему представлению об этом образе. Он должен быть выше ростом, более могучего сложения. Я прошу сделать мне высокие каблуки у сапог и небольшие толщинки под костюм на грудь и плечи. Я по секрету пробую грим. Надеваю парик с вьющимися каштановыми волосами и, принимая во внимание, что принц дон Педро и все мы, его свита, вернулись из похода, кладу на лицо и шею тон загара и замазываю руки темной морилкой.

Почувствовав внешность и «габариты» Бенедикта, я начал искать для него соответствующий резкий, грубоватый голос. Ощущение более широкой грудной клетки придало звонкость моему голосу. Как найти характерность для Бенедикта? Ведь пока все, что я искал, было наметкой будущего образа и прикидкой внешнего вида героя. Надо было найти внутренний мир Бенедикта. Я прошу Иосифа Матвеевича Рапопорта, хорошо владеющего языком, почитать мне роль на английском. Знакомство с речевыми особенностями рокочущего, музыкального языка Шекспира обогащает мое представление о Бенедикте и подтверждает выбранную мною манеру звонкого, низкого по тембру голоса и чеканной дикции. Я начал читать стихи русских поэтов, дающие возможность мужественного, энергичного и в то же время музыкального произнесения. Я стремился расширить диапазон моего голоса. Но опять-таки все эти упражнения подготовили меня к роли, но не были еще самой ролью.

Черновая последняя репетиция без публики. Я чувствую, что мои товарищи по спектаклю стараются помочь мне, стремясь на сцене найти контакт в общении, втянуть меня в происходящие события, в действие. Я озабочен только текстом, он не уложился в моей памяти. Рапопорт по окончании репетиции, делая замечания составу, говорит мне добрые слова: все хорошо, роль должна получиться. Но я-то знаю и чувствую, что я еще не сыграл Бенедикта, что слова режиссера — это поддержка друга в трудный период рождения образа. Последнее наставление Щукина: «У тебя все размечено, ты все знаешь. Теперь, завтра на публике, давай сыграй смелей!» Весь вечер накануне генеральной я просматриваю книги по живописи с картинками итальянских, испанских и голландских мастеров эпохи Возрождения. Рубенс, Ван-Дейк, Рембрандт и особенно Веласкес. Они наполняют меня чувством жизнерадостности, жизнелюбия, веселья, а Веласкес еще и величественной простотой. Все герои веласкесовских портретов поданы художником с исключительным чувством характера, сущности человека, опоэтизированы. Они на полотнах дышат, живут, они по-хорошему парадны, торжественны. Таким должен быть Бенедикт, думаю я. Я начал искать те же мизансцены, позы, жесты, что у Веласкеса.

Первая генеральная репетиция на публике. Зал переполнен. Гримируюсь долго, так, чтобы выйти на сцену без томительного ожидания начала {118} спектакля. Это мне всегда помогает начинать роль в творческом нерве. Волнуюсь оттого, что сейчас мой выход. Но вот звучит торжественная музыка приезда дона Педро и свиты. Я выхожу на сцену и занимаю свое место. В голове проносятся первые реплики. Появляется Беатриче — Мансурова, и вдруг я испытываю огромное счастье от того, что мне предстоит сыграть Бенедикта. Эта роль родилась на генеральной репетиции. Первые же реплики пикировки и спора с Беатриче доходят до зрителя. Импровизационное творческое самочувствие рождает неожиданные приспособления и, что самое главное, все это от образа Бенедикта.

Первый уход со сцены — он очень важен. Подав последнюю реплику, уничтожающую, как кажется Бенедикту, Беатриче — «Трещотки для меня невыносимы», — я торжественно шествую неторопливым шагом за кулисы и, не доходя несколько метров до занавеса, зацепляюсь за собственную шпору и с грохотом падаю на землю. Поднявшись, опозоренный, прихрамывая на одну ногу, удаляюсь я со сцены под смех зрительного зала, награждающего меня первыми аплодисментами. На репетициях такого ухода не было. Это родилось на спектакле неожиданно для меня самого.

Центральной сценой, решающей судьбу роли, является сцена мужского розыгрыша, когда дон Педро, Леонато, Антонио и Клавдио говорят о том, что Беатриче любит Бенедикта (Бенедикт в это время спрятался в беседку и подслушивает их разговор). Принц дон Педро и все, принимавшие участие в розыгрыше Бенедикта, уходят со сцены веселые, довольные своей остроумной выдумкой. Я остаюсь один. Выходя из прикрытия, я медленно иду на рампу, с вопросом, обращенным к самому себе. Правда ли то, что я услышал? Что же теперь делать?

Выбегает на минуту Беатриче пригласить Бенедикта к ужину. Он в каждом незначащем ее слове слышит подтверждение большого чувства к себе этой очаровательной девушки. «Только негодяй может не сжалиться над ней!» — говорит Бенедикт, оставшись один. Что же делать с нахлынувшим на Бенедикта чувством любви к Беатриче? «Я же говорил, что я умру холостым. Я не думал, что доживу до свадьбы». Он стремится отбросить свои старые убеждения женоненавистника. «Мужчине ли бояться колких насмешек и злых издевательств и ради них своротить с дороги. Нет! Мир должен быть населен», — с предельной убежденностью заканчивал я монолог. Но это было не все. На репетициях я прикидывал, не исполнить ли полную поэзии и очарования песенку Т. Хренникова «Ночь листвою чуть колышет». Но я не знал, органично ли завершит она сцену монолога. Вот начинается проигрыш песенки, звучащей в оркестре. Я подхватываю отдельные фразы мелодии, очарованный ее красотой и, спохватываясь, отгоняю от себя это наваждение — «лирическое состояние». Музыка захватывает меня все более и более, а вместе с ней растет и ширится моя любовь к Беатриче, и уже, посвящая песенку возникшей любви, окончательно потеряв голову, отбросив все сомнения, счастливый и в то же время грустный, как бы прощаясь с холостой жизнью, уходит Бенедикт со сцены.

Теперь я чувствовал, что образ Бенедикта сидит во мне органично, крепко, я все о нем знал, знал, как он поступит в любых предлагаемых условиях, при любой ситуации. Все, что намечалось на репетициях, вся внешняя форма, понимаемая умом, но не обжитая, не согретая чувством, страстно требовала сценической жизни, заполнялась тут же во время действия. Я испытывал чувство огромной радости от пребывания на сцене. Для меня не было неразрешимых задач, все сцены рождались легко, сами по себе — импровизационно.

{119} Сцена в церкви, где Бенедикт признается в любви Беатриче: «Я люблю вас, Беатриче, клянусь душой моей, я люблю вас, Беатриче». Сцены объяснения в любви, пожалуй, самые сложные на театре. Я играл до сих пор комедийные и характерные роли и объяснялся на сцене в любви впервые. Эти фразы, родившиеся сами из глубины души, были произнесены, еле слышно, но предельно искренне и проникновенно.

Третий акт закончен. В четвертом все получалось само собой. Каждая сцена развивала все глубже и глубже характер героя, ставшего мне дорогим, близким, хорошо знакомым.

Так родился в десять дней Бенедикт. Если Костя-Капитан органично рождался через изучение людей, знакомство с А., биографию которого я сделал биографией Кости-Капитана, если манера разговора, повадки, даже заикание пробовались на репетициях задолго до премьеры, то Бенедикт родился на сцене в день первой генеральной репетиции на публике.

Каждая роль рождается своим неповторимым законом. И в этом сила нашего искусства, театра, который люблю я, театра перевоплощения.

В работе над ролью Бенедикта я имел возможность убедиться в том, как важно для актера, который намеревается играть шекспировскую роль, изучение эпохи Возрождения, понимание самой сущности этого великолепного взлета человеческих талантов, давших миру высокую красоту; воспринять свойственное им чувство жизни, прекрасного и ужасного, возвышенного и прозаического в ней. Много лет я играл эту роль.

Основной характер, найденный мною в процессе работы над Бенедиктом, естественно, впоследствии не менялся, так же, как не менялась и внешне пластическая сторона роли. Но каждый новый год работы над образом в процессе сценической жизни спектакля привносил в исполнение еле уловимые изменения, рождавшиеся от ощущения зрительного зала.

Публика, наполняющая по вечерам театр, очень разнообразна и всякий раз имеет свой особый характер. Мы, актеры, хорошо знаем «трудного зрителя», сухо и без особого воодушевления воспринимающего спектакль. Это зритель генеральных репетиций и премьер. Пробиться к чувствам и мыслям знатоков театрального искусства очень трудно — они заранее все знают. Тут приходится забывать о возможных реакциях публики и как можно дальше «уходить» от зрительного зала — не ждать от него помощи. Но зато на таких спектаклях рождается своеобразное ощущение «поединка» со зрителем, возникает особое актерское чувство, требующее большого самообладания, умения распорядиться собой на сцене. Чем дальше мы отходим от премьеры, тем радостнее делается самочувствие актера, тем проще становится общение с публикой — и зрители с открытой душой воспринимают искусство театра, если оно содержательно, художественно и талантливо.

Что же менялось в роли за эти годы? Менялось мое человеческое ощущение современности. Менялось мое понимание задач, стоящих перед театральным искусством. Менялись и мой актерский опыт и жизненный возраст.

Начинал я играть Бенедикта, будучи еще молодым актером. Естественно, что и моя непосредственность, и мой темперамент, веселость, жизнерадостность в какой-то мере соответствовали характеру моего героя. С годами взрослеет актер, взрослеет и образ. Мой Бенедикт стал сдержаннее, его жизненный опыт обогатился так же, как обогатился жизненный опыт актера. Углубилась психологическая сторона образа. Требование соблюдать {122} чувство меры, предъявляемое к себе актером, становилось все строже и сказывалось в самоограничении, особенно в комедийных сценах. Замечательная формула суфлера Нарокова из «Талантов и поклонников» Островского — «А мера-то и есть искусство» — всегда будет незыблема […].

### Иван Александрович Хлестаков

Из всех сыгранных мною комедийных ролей Хлестаков — самая трудная. На нее я потратил много труда и предварительной подготовки. Работа над ролью осложнялась еще тем, что перед моими глазами стоял образ, созданный Михаилом Чеховым. Надо было находить свой путь. Самый текст Гоголя, расстановка слов, знаков препинания требуют тщательного изучения и анализа. Такого же изучения требуют две статьи самого Гоголя: «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” одному литератору» и «Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”».

Если присоединить сюда «Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров», то Хлестаков раскрывается Гоголем с исчерпывающей полнотой и ясностью.

Особенно мне запали слова из «Предуведомления» (полный черновой текст): «Словом, это фантасмагорическое лицо, которое, как лживый олицетворенный обман, унеслось вместе с тройкою бог весь куда». Главное для меня было не в словах «фантасмагорическое лицо» или «олицетворенный обман», а в словах «унеслось с тройкою бог весть куда». И действительно, с приездом Хлестакова меняется весь уклад жизни в городе. Тема тройки — гоголевская тема. Тройка, скачущая по необъятным просторам России. «Вон он теперь по всей дороге заливает колокольчиком! Разнесет по всему свету историю», — говорит в монологе последнего акта городничий. Мне хотелось внести с появлением Хлестакова особый ритм. Начиная с приезда Хлестакова в дом городничего и кончая его отъездом, все должно быть насыщено динамическим действием.

Я понял ритм роли. Событие цепляется за событие, и их никакими силами уже нельзя остановить.

Столь же важно для создания роли — это понять природу хлестаковского вранья. «Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым, но, натурально, в этом не хочет только признаться; он любит даже и посмеяться над этим фактом, но только, конечно, в коже другого, а не в собственной», — пишет Гоголь в «Отрывке из письма», тем самым подсказывая актеру откуда брать примеры. Из жизни. Хлестаков верит тому, что говорит, «… в глазах его выражается наслаждение, получаемое им от этого. Это вообще лучшая и самая поэтическая минута в его жизни — почти род вдохновения». Предельно ясно высказывает Гоголь свои требования, критикуя актера Дюра — первого исполнителя роли Хлестакова. Намерения, замысел автора выражены очень понятно, и кажется, стоит выполнить замечания Гоголя, и роль получится сама собой.

Но насколько легко было понять намерения автора, настолько трудно было воплотить их в роли, в сценическом действии. Мне хотелось бы взять под защиту актера Дюра. Ведь и он знал советы автора исполнителям ролей. Будучи актером несомненно талантливым, он стремился воплотить намерения автора. Но ситуации, в которые ставит Гоголь Хлестакова, порой явно водевильные. К примеру, четвертый акт — объяснение в любви с {123} Марьей Антоновной и тут же с Анной Андреевной. Надо вспомнить это время — время расцвета водевиля, являвшегося любимым жанром публики и актеров. Водевили играли все выдающиеся мастера русской сцены XIX века. Наверное, Дюр в ряде сцен скатывался к водевилю. Но одно заставляет меня насторожиться, зная непримиримый, суровый, придирчивый характер автора. По «Отрывку из письма» мы узнаем реакцию зрителя. «А публика вообще была довольна», — пишет автор. Трудно себе представить, чтобы публика могла принять «Ревизора» без Хлестакова. Это все равно, что успех «Гамлета» без Гамлета, «Отелло» без актера, удачно играющего Отелло. Тем не менее, путь к образу Хлестакова, предлагаемый автором, исключительно верен, интересен, содержателен и глубок. Многие поколения актеров, приступающие к работе над ролью Хлестакова, взвешивают тщательно каждое слово, сказанное автором, чтобы достойно воплотить на сцене, повторяю, очень трудную роль в комедийном репертуаре.

Ревизор должен был быть выпущен в Театре Вахтангова в сезоне 1939/40 года. Лето 39‑го я проводил в Барвихе. Среди отдыхающих были В. И. Качалов и Вл. И. Немирович-Данченко. Я просил Василия Ивановича рассказать мне о лучших исполнителях роли Хлестакова, которых он видел. Отдавая должное Михаилу Чехову, Василий Иванович хвалил также исполнителя Хлестакова в первой постановке МХТ А. Ф. Горева. «Это был Хлестаков в жизни, — рассказывает Качалов. — Он был очень красив, изящен, пользовался успехом у женщин, но любил приврать в жизни. Он рассказывал невероятные небылицы о знакомствах с высокопоставленными людьми.

Как-то, подходя к театру, я вижу Горева, подъезжающего на захудалом извозчике, пролетку тащила еле передвигающая ноги старая кляча. Горев войдя на репетицию, громогласно заявляет мне так, чтобы слышали все окружающие: “Сейчас подкатил к театру на шикарном лихаче, лошадь — зверь, призовая, с бегов”.

В перерыве между репетициями актеры шли в буфет пить чай. Горев, чувствуя себя центром внимания, особенно женской части труппы, перепархивает от одной группы к другой. Он небрежно бросает монету, по-видимому, последнюю, буфетчику и покупает пирожное. Собираясь поднести его ко рту, он роняет пирожное на пол. Задумавшись на секунду, он быстро поднимает его и, дунув на него несколько раз, начинает уничтожать его с большим аппетитом. Непосредственность, детская наивность, легкомыслие были присущи Гореву в жизни, он играл их в Хлестакове».

Однажды в том же санатории «Барвиха» я увидел выходящего на прогулку Владимира Ивановича Немировича-Данченко.

Я поклонился. «Что читаете?» — задал вопрос Владимир Иванович. «Готовлю роль Хлестакова», — ответил я.

— Не хотите ли составить компанию прогуляться по парку?

— С большим удовольствием, Владимир Иванович.

Я, естественно, завожу разговор о «Ревизоре», об исполнителях роли Хлестакова. «Я помню всех Хлестаковых за последние шестьдесят пять лет, — говорит Владимир Иванович, как бы боясь ошибиться в сроке. — Пожалуй, Павел Самойлов был лучшим».

«А как вы относитесь к работе Михаила Александровича Чехова?»

«Чехов — талантливый актер, но он позволял себе видоизменять гоголевский текст. Вам в Хлестакове нужно быть курносым, блондином и говорить высоким голосом», — неожиданно для меня дает ответ Владимир Иванович на вопрос, который я хотел задать.

{124} Я бесконечно благодарен Владимиру Ивановичу за практический совет. В нем в тот период работы над ролью я очень нуждался. Стремление изучить материал, связанный вообще с произведениями Гоголя, начало незаметно уводить меня в сторону. Я превращался в исследователя-театроведа, тщательно изучил все, что касается биографии самого Николая Васильевича, которому в молодости были свойственны некоторые черты Хлестакова.

Книга Вересаева «Гоголь в жизни» оказала мне неоценимую услугу. Я так был насыщен материалами вокруг роли, что начал терять непосредственность в работе над самой ролью, а Хлестаков полон неожиданности, неизвестно, что он сделает через минуту.

«Переумничать» в работе над образом бывает так же опасно, как по-настоящему не разобраться в нем. «Курносый, блондин, говорит высоким голосом», — вспомнил я совет учителя сцены. Начиная с этого разговора с Владимиром Ивановичем я стал искать характерность и работать роль, как полагается актеру, с увлечением, непосредственно. При поисках грима подтягивал свой нос, делая его курносым, надевал русый парик и особым образом гримировал глаза, казавшиеся со сцены голубыми.

Городничего репетировал Щукин. В «Ревизоре» найти верное сопоставление этих двух фигур исключительно важно, это решает успех спектакля. Обдумывая свои сцены со Щукиным, я старался предугадать, что будет делать Щукин, и готовил соответствующую реакцию, ответы на предполагаемые действия городничего.

К большому горю, нам удалось сыграть вместе с Борисом Васильевичем только черновые репетиции без публики. Жизнь Щукина оборвалась накануне премьеры. К великому сожалению, замечательную новую работу Бориса Васильевича не увидел советский зритель.

Роль городничего была поручена Горюнову. Совершенно естественно, что, учитывая игру нового партнера, я в какой-то мере менял отдельные детали в своей роли.

Что же заставляло меня полюбить образ Хлестакова? Я не считал его отрицательным персонажем. Молодой человек из провинции оказался в столице, в Петербурге. Я вчитываюсь в «Невский проспект» Гоголя и представляю Ивана Александровича, фланирующего по роскошной улице царской столицы. Богатство, мундиры, ордена, собственные выезды, очаровательные представительницы женского пола. Все это вызывает стремление самому оказаться на верхних ступеньках социальной лестницы, приобрести положение в обществе, богатство. Но Иван Александрович только мелкий чиновник, каких в России миллионы, удел которых переписывать казенные бумаги.

Если в «Шинели» Акакий Акакиевич Башмачкин примирился со своей участью, то Иван Александрович Хлестаков еще, по молодости лет, полон надежд и веры в лучшие времена. Они приходят к нему, но на мгновение, в городе, про который городничий говорит: «Да отсюда, хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь». Пусть это захолустье, не важно! Ведь в этом городе осуществляются мечты! Он окружен вниманием, почестями, все, что рисовалось в воображении маленького чиновника, совершается, как в сказке. Хлестаков в сцене вранья начал с начальника отделения, с которым он на дружеской ноге, и кончил: «Во дворец всякий день езжу». Он тут же сделал «головокружительную карьеру». В доме Антона Антоновича все к его услугам: деньги, внимание дам, уважение окружающих его чиновников. И как не возомнить о себе человеку, привыкшему к унижению, бедности, голоду.

{125} Хлестаков простосердечен и незлоблив. Уезжая из дома городничего, тронутый заботливым вниманием, которым окружили его «добрые люди», он проникновенно благодарит городничего: «Прощайте, Антон Антонович! очень обязан за ваше гостеприимство! Я признаюсь от всего сердца, мне нигде не было такого хорошего приема». Хлестакова увозит из города хитрый и умный Осип. Иван Александрович уезжает из дома городничего как в детском возрасте неохотно уезжают с праздничной елки. В результате слова Гоголя: «Чем более исполняющий эту роль покажет чистосердечия и простоты, тем более он выиграет» — являлись для меня самыми главными, когда я работал над этим образом.

### Дон Кихот

Дон Кихот — одна из самых любимых моих ролей. Сцена смерти Дон Кихота — это лучшее, что я сыграл на сцене. Так считали зрители, мнением которых я дорожу. Критика отнеслась равнодушно к моей работе, но меня это не огорчало.

О внешнем облике Дон Кихота. Мой рост метр семьдесят сантиметров. Художник Доре создал изумительную серию рисунков к «Дон Кихоту». И мы представляем странствующего рыцаря именно таким: высоким, худым, с остроконечной бородой, одетого в старинные латы с самодельным шлемом на голове. Верная лошадь Росинант, так же, как и ее владелец, худа и стара. Слуга — Санчо Панса — маленький, толстый человечек, восседает на таком же маленьком ослике. Две фигуры ярко контрастны.

… Можно возразить Доре только одно, что у Сервантеса нигде не сказано о росте Дон Кихота. Тем не менее, чтобы не разочаровывать зрителя, привыкшего к традиционному образу, я поднял себя на десять сантиметров: сапоги имели внутренние катки и высокий каблук. Форма головы была продолговатой, парик заканчивался торчащими вверх седыми волосами — все эти детали также увеличивали мой рост. Рядом со мной был Горюнов, исполнявший роль Санчо Пансы, как известно, актер маленького роста и достаточно полный. Племянницу играла Г. Пашкова, а ключницу Е. Понсова, артистки также небольшого роста. Рядом с ними Дон Кихот казался очень высоким. Но все, что я делал, чтобы увеличить свой рост, можно было и не делать. Главное в работе над ролью было создание внутреннего мира героя, особой фантазии, свойственной Дон Кихоту. Сложность заключалась в умении поверить в мир вымышленный, как в мир реальный, существующий.

Чему служил рыцарь без страха и упрека, каким идеям?

Перечитывая роман, мы находим смысл и задачу, поставленные Дон Кихотом перед самим собой. «Сколько беззаконий предстоит ему устранить, сколько кривды выпрямить, злоупотреблений искоренить, сколько обездоленных удовлетворить». Промедление с его стороны может пагубно отозваться на человеческом роде. В главе, где Дон Кихот вступает в борьбу с ветряными мельницами, рыцарь так определяет задачу этой великой битвы: «Это война справедливая: стереть дурное семя с лица земли — значит верой и правдой послужить богу». В беседе с пастухами Дон Кихот определяет задачи рыцарского ордена, к которому он принадлежит: «С течением времени мир все более и более пополнился злом, и вот, дабы охранять их (людей), и учредили, наконец, орден странствующих рыцарей, в обязанности коего входит защищать девушек, опекать вдов, помогать сирым и неимущим».

{126} Пьеса М. Булгакова была вольной трактовкой событий, в которых участвовал рыцарь, но весь дух романа Сервантеса присутствовал в пьесе Михаила Афанасьевича. Дон Кихот — не беспочвенный чудак, не комедийный характер, а трагикомический образ, в конце пьесы поднимающийся до высокой трагедии […].

Кстати, тонкое определение «рыцарь печального образа» принадлежит такому земному и простому человеку из народа, каким является Санчо Панса. Что влечет этого реального человека вслед за Дон Кихотом? Конечно, не губернаторство. Это новый, неизведанный мир.

Выведены из конюшни худая, как Дон Кихот, лошадь Росинант и маленький ослик для оруженосца. Уезжая из дома, Дон Кихот запевает песню. Композитором спектакля был Тихон Николаевич Хренников, автором стихов — Павел Григорьевич Антокольский:

Одна звезда в открытом небе,  
Одна звезда горит.  
Куда ведет меня мой жребий,  
Она не говорит.  
 Куда ведет меня дорога,  
 Куда ведет она,  
 То звон мечей, то звуки рога,  
 То снова тишина.  
То звон мечей, то лепетанье  
Каких-то нежных струн.  
Ночь очарована, и в тайне  
Хранит ее колдун.  
 Ночь очарованная блещет,  
 Такой красой полна,  
 А в небе гаснет и трепещет  
 Одна звезда, одна!

Эта прекрасная, взволнованная, таинственная музыка завершала романтической нотой первую картину пьесы Булгакова.

Во второй картине начинаются приключения рыцаря Ламанческого. Борьба с ветряной мельницей, преломившейся в фантазии Дон Кихота в гиганта с костлявыми руками, монахов он принимает за злых волшебников, похищающих принцессу. С погонщиками мулов, оскорбившими лошадь рыцаря, Санчо и Дон Кихот вступают в неравный бой, заканчивающийся полным поражением рыцаря и его оруженосца: семь здоровенных погонщиков мулов покидают поле боя победителями. На траве остаются лежать неподвижные Дон Кихот и Санчо Панса.

Так заканчивается первый акт пьесы.

В экспозиции спектакля требовалось вовлечь зрителя в соучастие приключений Дон Кихота. Для этого необходимо было самому с предельной наивностью верить во все вымышленные события, придуманные богатой фантазией рыцаря. Бесконечные побои не сломили воли. Борьба со злыми и коварными врагами выковала упорство и мужество.

Второй акт начинался некоторой передышкой для странствующего рыцаря и оруженосца. Они попали на постоялый двор. Надо было воспользоваться затишьем, чтобы залечить раны и восстановить силы для последующей борьбы. Правда, постоялый двор идальго принимает за замок. Дон Кихот приступает к изготовлению фьерабрасова бальзама, чтобы залечить раны. Вот его рецепт, который он отдает служанке Мариторнес:

«Возьмите большую кастрюлю… Влейте в нее пять бутылок сладкого красного вина. Положите туда пригоршню тертого чеснока… Соли, ложки четыре или пять больших… Щепотку красного перца, желудей тертых {127} горсть, уксусу, три бутылки лампадного масла и маленькую ложечку купоросного масла… Все хорошенько размешать и подогреть на огне.

Мариторнес. Поняла, я сейчас сделаю.

Погонщик мулов. Я тебе помогу. Это большой бальзам. Он даже мулам помогает, в особенности от чесотки».

Но вот бальзам готов, все выстраиваются с кружками в очередь, за чудодейственным напитком. Постояльцы в гостинице решают также попробовать бальзам. Первым лишается чувств Дон Кихот. Далее шли сцены реакции на действие бальзама у Санчо, хозяина постоялого двора, служанки, всех постояльцев. Наиболее ярким эпизодом был эпизод одного из постояльцев — Эрнандеса, сыгранный Николаем Гриценко, окончившим нашу театральную школу. Подползая к колодцу почти без сознания, он лез за водой таким образом, что голова и туловище оказывались внутри колодца и оставались торчать только две худые ноги, которые с невероятными усилиями удерживали равновесие. Трюк продолжался около минуты и делался так артистично, что зрительный зал покатывался от смеха и награждал молодого начинающего актера аплодисментами. Этот небольшой эпизод заставил всех нас особенно внимательно следить за ростом Николая Гриценко.

Дон Кихот собирается покинуть замок, но хозяин постоялого двора человек реальный, он требует уплаты за ночлег и особенно за вино в бурдюке, который пропорол Дон Кихот, приняв бурдюк за злого волшебника. Воспользовавшись ночной темнотой и суматохой, покидают постоялый двор рыцарь и оруженосец, им вслед несутся напутственные слова погонщика мулов, единственного человека, устоявшего на ногах после принятия бальзама:

«Погонщик мулов *(провожая Санчо к воротам)*. Перцу надо было больше класть, это ты запомни! Тогда смело продавайте по реалу за кружку».

Действие переносится в дом Алонсо Кихано. Обеспокоенные родственники и друзья решили хитростью вернуть домой сбежавшего с Санчо хозяина. Деревенский священник придумывает план своеобразного маскарада, где племянница Антония изображает принцессу, цирюльник Николас — дуэнью, сопровождающую принцессу, и даже сам священник Перес взялся изображать брата убитого короля. Надев примитивные маскарадные костюмы, они привозят Дон Кихота домой, чтобы спасти принцессу.

Утомленный Дон Кихот ложится отдохнуть. Тут появляется Сансон Карраско, два года отсутствовавший в родных местах. Сын простого крестьянина, он вернулся с ученой степенью бакалавра Саламанкского университета. Юношеская любовь связывала Антонию и Сансона. Узнав о несчастье с Алонсо, он придумывает более тонкий план возвратить Дон Кихоту здравый рассудок. Сансон задает вопрос Дон Кихоту, который собирается гнаться за злым волшебником:

«Скажите мне, синьор, что если судьба будет неблагосклонна к вам и кто-нибудь из ваших противников победит вас?

Дон Кихот. Что же, если я буду повергнут в поединке, я приму условия моего противника точно так же, как он примет мои в случае моей победы.

Сансон. Немедленно поезжайте, рыцарь Дон Кихот».

Дон Кихот опять покидает родной дом. Звучит та же песня:

Одна звезда в открытом небе,  
Одна звезда горит…

{128} Что-то ждет впереди странствующего рыцаря?

Слухи о чудаке Дон Кихоте дошли до герцога. Чтобы развлечь придворных и позабавить, он решает пригласить рыцаря с его оруженосцем. В разгар веселой шутки, придуманной герцогом, врывается в залу духовник. Гром и молнии мечет возмущенный священнослужитель. Попадает от него даже герцогу: «Вам придется дать ответ на страшном суде. Вы, к общему соблазну, поощряете этих двух сумасшедших. *(Дон Кихоту.)* Перестаньте шататься по свету, глотая ветер и служа посмешищем добрых людей. Бросьте ваши безумства… Вернитесь в свой дом… Где в Испании вы видели странствующих рыцарей, гигантов и очаровательных принцесс? Где все нелепости, которыми вы смешите людей?..»

Эта сцена столкновения с духовником была одна из ответственнейших сцен в роли. Дон Кихот преображался. Я стремился отбросить все наносное, идущее от фантастических выдумок Дон Кихота, и говорил с духовником предельно просто, взвешивая и оценивая каждую фразу. А слова были даны автором замечательные:

«Дон Кихот. Вы считаете, что человек, странствующий по свету не в поисках наслаждений, а в поисках терний, безумец и праздно тратит время?!»

И тут рыцарь давал отповедь и герцогскому двору и придворным, которые только что потешались над нелепыми поступками Дон Кихота. Он переходил от стола к столу, где сидели приближенные герцога. «Люди выбирают разные пути — одни, спотыкаясь, карабкаются по дороге тщеславия *(реакция первого стола)*. Другие ползут по тропе унизительной лести *(реакция второго стола)*. Иные пробираются по дороге лицемерия и обмана *(реакция третьего стола)*».

— Я бился за слабых, обиженных сильными.

Большой монолог заканчивался взволнованными словами: «Моя цель светла — всем сделать добро и никому не причинить зла, и за это я, по-вашему, заслуживаю порицания?»

Духовник с угрозами покидает дворец. Вечер продолжается. Стремление пошутить и развлечься было настолько велико, что герцог назначает Санчо Пансу губернатором острова Баратария. Мечта осуществилась. Дон Кихот добился для своего оруженосца губернаторства. Он просит разрешения у герцога остаться наедине с Санчо, чтобы дать ему наставления. Тут следовала еще более важная сцена, раскрывающая всю благородную, мудрую сущность идальго.

«Дон Кихот. Гордись, Санчо, тем, что ты простой крестьянин. Нет надобности тебе доказывать, что бедный, но честный человек ценнее знатного грешника и негодяя! Когда будешь судить людей, не прибегай к произволу, запомнил ли ты это?

Санчо. Запомнил, синьор!

Дон Кихот. Ищи истину повсюду неутомимо, и пусть слезы бедного больше действуют на тебя, чем уверения богача и в особенности его посулы».

Я перечисляю только некоторые советы из большого количества, которые взволнованно, с любовью и отцовской нежностью были сказаны Санчо. В ответ на заботу Дон Кихота Санчо тоже дает ему ряд практических советов. Вот некоторые из них:

«Санчо. Да, мое сердце чувствует, что вас будут бить. Поэтому во время драки в особенности берегите голову, не подставляйте ее под удар, она у вас полна очень умных мыслей, и жалко будет, если она разлетится, как глиняный горшок. Да, там у вас осталась еще одна склянка {129} этого фьеробрасова бальзама, — вылейте вы ее, синьор, к дьяволу! Потому что если вас не прикончат в бою, то наверняка прикончит этот бальзам». Санчо целует руку Дон Кихоту, Дон Кихот по-отцовски — в голову своего верного оруженосца. Они с грустью расстаются.

Следующая картина — это губернаторство Санчо на острове Баратария. Ему приходится разбирать головоломные процессы, но народная смекалка и советы, преподанные учителем, помогают ему находить правильные решения в самых головоломных делах.

Но губернаторство, весь церемониал жизни, внезапно начавшаяся война так разочаровывают Санчо, что он просит вернуть ему ослика и отказывается от высокого поста. Жизнь крестьянина ему больше по душе.

Дон Кихот продолжает пребывать во дворце герцога. В саду горят огни, рыцарь в грустном настроении. Он поет чудесную песню:

Мерлин, волшебник мудрый,  
Был в девушку влюблен…

вошедшую в репертуар многих певцов, выступающих на эстраде. Мне часто приходилось петь на сцене «Мерлин» наряду с одной из любимых моих песен — с песенкой Бенедикта «Ночь листвою чуть колышет», также созданной в тесном содружестве композитора и актера. «Мерлин» исполнялась притушенным, немного осипшим голосом, характерным для Дон Кихота, и это обстоятельство, что она исполнялась от образа, придавало ей особый характер, воздействовавший на чувства слушателей. Когда мне приходится слушать ее в концертном исполнении певца с великолепно поставленным голосом, я всегда испытываю чувство неудовлетворенности: песня, не несущая в себе характера Дон Кихота, лишается значения.

Лирическое настроение сцены нарушается неожиданным приездом рыцаря Белой Луны. Переодетый Сансон Карраско вызывает на бой Дон Кихота и побеждает несчастного рыцаря. Их пробуют остановить, шутка перестает быть смешной. Но рыцарь Белой Луны неумолим. Дон Кихот лежит, поверженный, на земле, меч приставлен к его груди.

«Сансон. Сдавайтесь, Рыцарь Печального Образа, вы побеждены. Исполняйте условия поединка и повторяйте за мной: “Да, ваша дама, рыцарь Белой Луны, прекраснее Дульсинеи Тобосской”.

Дон Кихот. Я побежден, я побежден, я признаю это, но не могу признать, что есть на свете кто-нибудь прекраснее Дульсинеи!»

Но вдруг к Дон Кихоту начинает возвращаться рассудок, он пугается холодного и жестокого взора рыцаря Белой Луны, он начинает осознавать, что Дульсинеи вообще нет на свете. В отчаянии он кричит: «Прекраснее ее нет! Колите меня, я не боюсь смерти!»

Но заключен договор, и рыцарь не вправе обмануть рыцаря, честно выигравшего бой.

Сансон требует, чтобы Дон Кихот повторил за ним: «Я готов по требованию победившего меня рыцаря Белой Луны удалиться навсегда в свое поместье в Ламанче, подвигов больше не совершать и никуда не выезжать».

«Дон Кихот *(делая над собой большое усилие, трагически торжественно произносит)*. Я клянусь… Я побежден…»

Подоспевший Санчо увозит Дон Кихота с переломанной ключицей домой, где с нетерпением ждут его племянница Антония и близкие друзья.

Я подхожу к рассказу о моей самой любимой сцене.

Во двор, опираясь на палку, как странник, входил Дон Кихот. Санчо вел ослика и Росинанта. На Росинанте были нагружены доспехи так, что, {130} казалось, будто верхом на лошади едет рыцарь со сломанным копьем, внутренне опустошенный. Опустошенным был и сам Дон Кихот. Он садится на скамейку под деревом и смотрит вдаль.

«Санчо. На что вы смотрите, синьор?

Дон Кихот. На солнце. Вот он, небесный глаз, вечный факел вселенной, созидатель музыки и врач людей!»

Следовал монолог поэтически образный, мудрый о философском понимании мироздания, жизни и смерти. Дон Кихот понимал, что умирает, что настал его последний день. Тоска охватывает Алонсо Кихано. Как упоительно прекрасна природа, деревья, пожелтевшие осенние листья, лучи заходящего солнца! И все это Рыцарь Печального Образа видит в последний раз. Но что страшнее всего — он встречает свой закат совсем опустошенным, и эту пустоту заполнить нечем. Санчо пробует отвлечь Дон Кихота от мрачных мыслей. Входит Альдонса. Санчо встречает ее, как Дульсинею Тобосскую. Но Дон Кихот прекращает игру, просит прощения у Альдонсы: «Вы никогда не были Дульсинеей Тобосской, это я вас так прозвал, но в помрачении ума, за что прошу простить меня. Ну, теперь вы не боитесь меня?

Альдонса. Нет, не боюсь. Неужто вы узнали меня?

Дон Кихот. Узнал, Альдонса».

Жизнь медленно покидает его. Остаются считанные минуты. Дон Кихот зовет племянницу, которая, встревоженная, прибегает вместе с Сансоном Карраско. Сансон пробует продолжать игру, называя Алонсо Кихано Дон Кихотом. Тот останавливает его.

Вдруг Алонсо Кихано осознает, что солнце село! Это приближает конец. Дон Кихот встречает с радостью смерть — в этот последний момент что-то новое, непостижимо прекрасное вошло в его сердце. Наверное, пробежав в последнее мгновение всю прожитую жизнь, он понял величайший смысл своего существования, то добро, которому посвятил свою жизнь Алонсо Кихано, по прозванию Добрый.

Дон Кихот продолжает сидеть под деревом на скамеечке. Казалось, что он заснул, а рядом с ним, опустившись на колени, замер его друг Санчо Панса.

Слезы радостные, светлые, очищающие душу, бежали из моих глаз в последней сцене. Но это были те слезы, которые сопутствуют высокой трагедии. Катарсис — назывались в античном греческом театре эти моменты высокого духовного подъема и очищения. Если я даже слегка приблизился к трагическому подъему, то это величайшее счастье, которое достается в награду актеру за правдивую жизнь на сцене.

Спектакль был создан талантом автора Булгакова. Ставил спектакль вдумчивый и умный режиссер Иосиф Матвеевич Рапопорт. Прекрасный ансамбль актеров — А. Горюнов, Г. Пашкова, Е. Понсова; Сансон Карраско — А. Абрикосов.

В заключение мне хочется вспомнить глубокий анализ двух образов, которые дал в своей речи «Гамлет и Дон Кихот» 10 января 1860 года на публичном чтении И. С. Тургенев, потому что концепция Тургенева близка мне. Гамлет — образ эгоцентрический, он весь в своем внутреннем мире. Дон Кихот — образ добрый, отдавший всего себя людям, служению добру, борьбе за справедливость. Единственное, с чем можно не согласиться в концепции Тургенева, это с тем, что и в трагедии Шекспира можно сыграть Гамлета так, что он будет в какой-то мере носителем черт, характерных для Дон Кихота. И наверное, тогда он будет сыгран до конца правильно.

{131} Мне не удалось в моей жизни сыграть Гамлета, но многое, что было найдено для Дон Кихота, могло войти и в трактовку шекспировского образа.

Подводя итоги первого периода своей актерской жизни, я счастлив, что судьба дала мне возможность сыграть Дон Кихота — Алонсо Кихано, по прозванию Добрый.

### «На крови»

В 1928 году, когда я подходил к периоду творческой зрелости, стало определяться наиболее дорогое мне в советском искусстве театральное направление — революционная романтика. Меня волновала большая тема революции и людей, осуществлявших ее. Меня волновали события, раскрывающие героическое в народе. Мне хотелось не только рассказать, но и воспеть тот подъем, что движет людьми, посвятившими свои жизни борьбе за счастье народа. В этих пьесах содержались большие возможности построения спектаклей в плане поэтического реализма, даровавшие мне возможность утверждать свои принципы и свое понимание дальнейшего развития вахтанговских идей. Народность, революционная романтика материала требовали широких, масштабных полотен.

«На крови» — пьеса о революции 1905 года, окончившейся трагическим поражением. В то же время 1905 год был как бы генеральной репетицией к Октябрю, рождавшей веру в окончательную победу революции. Вспомнились детские впечатления, похороны Баумана и проезд царя. Вспомнились градоначальники, жандармы, фланирующие по Кузнецкому мосту, подвалы домов на Мясницкой, где жил рабочий люд, родители моих товарищей по двору. Вспомнились молебствия, крестные ходы на пасху.

В пьесе «На крови» показаны два лагеря: люди царской России и революционеры во главе со штабом большевиков на Красной Пресне.

Действие пьесы начинается в Санкт-Петербурге в 1905 году в фойе Мариинского оперного театра. Здесь назначены явки. Террористка, социал-революционерка Химера (М. Синельникова) приходит с бомбой, спрятанной в коробку для шоколадных конфет, — у нее задание убить царя, ожидавшегося на спектакль. Фойе театра пусто. Жандармский полковник (О. Глазунов) расставляет посты и дает последние распоряжения двум филерам: их играли Б. Щукин и Б. Шухмин. Мы слышим за кулисами финал сцены дуэли «Евгения Онегина»: «Враги, давно ли друг от друга нас жажда крови отвела…» Заканчивается акт, аплодисменты зрителей, антракт. Фойе театра, где помещается царская ложа, охраняемая гвардейским караулом, заполняется разной публикой. Тут и княгиня Багратион (В. Вагрина) и гусарский офицер Ржевский (Л. Шихматов), случайно через офицерский союз приобщившийся к революции, и большевичка-курсистка Муся (А. Орочко). Царская особа на спектакле не присутствует. Готовящийся Химерой террористический акт срывается. Бомба в конфетной коробке попадает от террористки Химеры к офицеру Ржевскому, от него — к жандармскому полковнику, который обнаруживает в ней работающий механизм. Жандарм передает бомбу филеру Зюке со строгим приказом отвезти в жандармское управление.

Роль Зюки была одной из ярких комедийных ролей Бориса Васильевича Щукина, сыгранной в сатирической, яркой, гротесковой манере. Бритая голова, огромные черные усы, весь облик бывшего городового не вязался с крахмальным воротником и фраком, из рукавов которого выпирали {138} огромные кулачищи. Коробка с бомбой обыгрывалась Щукиным с виртуозным мастерством. Филера Зюку охватывал страх. Бомба может взорваться у него в руках каждую минуту. Напряженная атмосфера подготовлявшегося террористического акта разряжалась ярко комедийной гротесковой сценой, она как бы развенчивала эсеровские позиции борьбы с самодержавием.

Революция 1905 года захватила в свою орбиту все социальные круги старой России. С революцией вели борьбу сторонники монархии, защищавшие всеми имеющими средствами с помощью жандармерии и полиции старый режим. В спектакле они были представлены градоначальником Петербурга фон дер Ауницем (А. Козловский) и рядом политических деятелей, собиравшихся в салоне княгини Багратион. Блестяще играла роль княгини Багратион В. Вагрина. Находясь в центре реакционеров, эта ничего не понимающая в политике очаровательная женщина высказывала по наивности довольно верные критические мысли в адрес монархического строя и его приспешников.

Первый акт заканчивался в петербургском кафешантане «Аквариум», где кутила группа либерально настроенных представителей кадетской партии, программа которых сводилась к борьбе за конституционную монархию. На эстраде выступают кафешантанные певицы, их роли исполняли Т. Шухмина и Е. Берсенева. За столиками либералов произносятся пышные трескучие речи о «свободах», и тут же возникает зловещий образ провокатора Азефа (И. Толчанов), приютившегося за столиком вместе с кафешантанной дивой. Но вот наступает торжественный момент — содержатель ресторана, француз, плохо говорящий по-русски (В. Кольцов), появляется на эстраде и зачитывает царский манифест о даровании «свобод». «Патриотический» подъем охватывает присутствующих. Охрипшим пьяным голосом исполняют они монархический гимн «Боже, царя храни». Заканчивалась эта сцена разгулом черносотенных монархических сил.

Контрастом к этому разгулу звучал второй акт, проходивший в Москве на Красной Пресне, где шли революционные бои под руководством партии большевиков. Прежде чем приступить к работе над сценой «Пресня», я неоднократно встречался с участниками боев во главе с руководителем восстания товарищем Седым. Я побывал на месте боев на Горбатом мосту, на фабрике Трехгорной мануфактуры и в других исторических местах. В 1928 году, когда ставился спектакль, Пресня еще мало изменилась сравнительно с 1905 годом, и мне легко было восстановить место действия, улицы, дома, деревянные лачуги, в которых жили рабочие, церквушки — неотъемлемая деталь старой дореволюционной Москвы. Сцена «Пресня» была написана драматургом в виде быстро сменяющихся картин. Я ставил спектакль, стремясь не задерживать переходов от эпизода к эпизоду громоздкими декорациями. Черный бархат и отдельные детали в лучах света: уличный газовый фонарь, светящееся окно на верхнем этаже, алтарь церкви, тесная комната штаба восстания. Подобный прием давал возможность динамического развития действия.

Я вспомнил детские впечатления 1905 года: отца, которого мы долго ждали, мчавшихся и разбегавшихся людей, поспешно прятавшихся в подъездах и подворотнях. Сейчас, когда вспоминаешь, как фантазировался спектакль «На крови», как рождались сцены, образы, действие, мизансцены, я вижу, что многое взято из тех событий, которые происходили на моих глазах в 1917 году в Москве. Красногвардейские отряды, вооруженные рабочие, солдаты, их лица, решимость, революционный подъем, наверное, были такими же, как и у их предшественников. Ведь революция 1905 года {139} отстояла от 1917 всего на двенадцать лет, многие из участников бились и на баррикадах на Пресне в 1905 году, и на Никитском бульваре, у телеграфа, в Кремле в дни Октября. Если на Пресне восстанием руководили большевики и в Москве шли уличные бои под их командованием, то в Петербурге помимо большевиков действовали еще и террористические организации партии социал-революционеров.

Одна из картин второго акта, очень сценичная, показывала представителей этой партии в действии. Речь идет о сцене убийства фон дер Лауница. Эта картина представляла большую сложность для меня, молодого еще тогда режиссера. В ней было занято около шестидесяти человек, причем представителей так называемого «высшего света», приехавших на освящение вновь выстроенной на благотворительные средства больницы. На молебствии присутствуют принц Ольденбургский с супругой, все члены салона Багратион во главе с самой княгиней Марфинькой, сенаторы, генералы, светские дамы, жандармские полковники, филеры, многочисленное духовенство и хор епархиальных девочек. Все эти группы надо было организовать, найти их в сценических образах. Были приглашены консультанты — бывшие титулованные особы, генералы, представители духовенства. Каждая из исполнительских групп обучалась манерам, умению носить костюм, а исполняющие роли духовенства изучали еще и службу, полагающуюся на освящении здания храма, епархиалки разучивали церковные хоры.

Сцена представляла из себя вестибюль с лестницей, ведущей наверх в помещение больницы (художник спектакля Н. Акимов). Съезд гостей — сцена идет почти без текста. Встречи, рукопожатия, проходы наверх по лестнице. Группы знакомых, возникающие то в вестибюле, то на лестнице. Церемониймейстером-распорядителем был изящный градоначальник Петербурга фон дер Лауниц. Но вот появляется принц Ольденбургский с женой и многочисленными адъютантами. Несколько остроумных фраз, комплиментов в адрес княгини Багратион, и принц последовал на второй этаж, за ним торжественно шествуют съехавшиеся гости. Наступает пауза. Внизу, в вестибюле и сверху доносятся голоса священнослужителей и хора, начавших молебствие. Наступает небольшая передышка для жандармов и филеров. Они могут присесть и отдохнуть. Живая картина съезда гостей контрастна со сценой отдыха филеров и с торжественностью церковного пения. И наконец, финал сцены. Движется духовенство в белых с золотом ризах. Впереди митрополит кропит водой здание, лестницу и вестибюль. Звучит хор епархиалок и священнослужителей. Сверкая золотыми погонами, орденами, бриллиантами, с золотом ризами, спускаются по лестнице духовенство и светская публика. И вдруг идущий сзади в черном фраке молодой человек начинает расталкивать публику, все быстрее и быстрее приближаясь к градоначальнику. Подбежав вплотную к генералу, террорист выхватывает револьвер и в упор стреляет в затылок фон де Лауницу. С грохотом, гремя шпорами, медалями, катится по лестнице тело фон де Лауница. И тут возникает самая сложная для режиссера сцена паники столь чинного и степенного поначалу общества.

Уроки Вахтангова при постановке «Чуда святого Антония» и помощь Мейерхольда в моей постановке «Марион Делорм» помогли мне выйти из этого испытания. Я разметил дома все группы действующих лиц, куда какой персонаж должен бежать, кто с кем должен столкнуться, кто в какой характерности должен вести себя во время паники. Духовенство в тяжелых ризах не могло бежать, эти персонажи двигались быстрой семенящей походкой, всеми силами стараясь сохранить степенность. Дамы падали {140} в обморок на руки мужчин. Военные выхватывали сабли и бросались искать убийцу, которого уже и след простыл. Девочки-епархиалки застыли в ужасе, глядя на мертвое тело градоначальника. Митрополит по инерции продолжал кропить лестницы святой водой. Наиболее действенными в этой сцене были жандармы и филеры. Они беспорядочно носились по этажам в поисках преступника.

Великолепную «точку» акта ставили два талантливых актера: О. Глазунов — жандармский полковник и филер Зюка — Б. Щукин. Проглядев преступление, допустив террористический акт, не предупредив его, они пребывали в отчаянии и предельной панике. Полковник отдавал истошным голосом непонятные приказания, а филер также истово стремился разобраться в них. Так, перегнувшись через перила, полковник и стоящий внизу лестницы филер без конца с нарастающим темпераментом повторяли одни и те же фразы. «Пошел!» — кричал полковник. «Слушаюсь, ваше высокоблагородие!» — отвечал филер. Наконец, Щукин срывался с места и, как вихрь, уносился из вестибюля на улицу, по инерции пролетая в сторону дверей.

Дальше мы видели явочную квартиру, где встречаются большевики. Квартира принадлежит интеллигенту, не имеющему отношения к партии. Он взволнован, чувствуя себя соучастником политического преступления[[8]](#endnote-6)…

### «Человек с ружьем» Погодин. Щукин. Коллектив театра Вахтангова. Режиссерское решение спектакля

Если взять все, что написано в советской драматургии, где раскрывается образ Ленина, я бы отдал предпочтение пьесе Николая Погодина «Человек с ружьем» как произведению наиболее глубокому и вдохновенному.

В самом деле, понятны то огромное волнение и творческий подъем, которые испытывал автор, впервые взявшийся за бесконечно ответственную тему. Николай Федорович, начавший у нас свой путь драматурга спектаклями «Темп» и «Аристократы», где мне посчастливилось сыграть Костю-Капитана, передал нам и это свое произведение — «Человек с ружьем». Вначале, когда была прочитана пьеса, помимо сцены Ленина и Шадрина большое место было уделено семье Сибирцевых и группировавшихся вокруг капиталиста Сибирцева контрреволюционных партий. Я вместе с заведующим литературной частью Василием Васильевичем Кузой предложил убрать сцены заседания реакционеров, не представлявшие интереса и уводящие от основной линии пьесы. Николай Федорович сам искренне признался, что не знает этих людей и не знает, как их писать.

В постановочном плане, в моем понимании будущего спектакля тема «Ленин и народ» была центральной, узловой. Даже когда Ленина не было на сцене и действовали народные массы, должно было ощущаться влияние его идей, брошенных в мир на тысячелетия.

Впервые я услышал отрывок из пьесы в зрительном зале на сцене филиала МХАТ, на вечере, посвященном творчеству Погодина, состоявшемся в 1936 году. В этот вечер вахтанговцы, наряду с другими театрами, участвовавшими в концерте, показали сцену из «Аристократов». Сыграв эту сцену, я разгримировался и сел за кулисами, ожидая читки автором отрывка из его новой пьесы. Волнуясь, вышел Николай Федорович на сцену, сел за стол и объявил: «“Человек с ружьем”, сцена встречи в Смольном {141} Ленина и солдата Шадрина». Зрительный зал затих. В напряженной тишине звучал голос Николая Погодина. С каждой минутой все сильней и сильней захватывала слушателей сцена встречи вождя революции с солдатом, только что вернувшимся с фронта […].

Работа с автором над пьесой шла дружно. Николай Федорович бывал в театре каждый день. Часто мы запирали драматурга в кабинете, настаивая на том, чтобы он дописал ту или иную сцену.

Как-то раз Николай Федорович, добиваясь желаемого для него звучания, пошел вместе со мной на сцену. Он начал показывать Щукину, как произносить текст роли. Читал Николай Федорович, как я уже сказал, очень хорошо, но, почувствовав себя в новом качестве актера, он совершенно растерялся. Я хорошо запомнил фразу, сказанную мне, когда мы спускались в зрительный зал: «Фу ты, господи, я не знал, что так трудно играть на сцене».

Николай Федорович в этот период был драматургом, которого ставили во всех советских театрах: «Темп», «Аристократы», «Поэма о топоре», «После бала», «Мой друг». Но слава не оказала никакого влияния на этого чудесного человека, обладавшего прекрасным юмором, сердечностью и теплотой в общении с людьми. У Николая Федоровича было доброе сердце, но он умел при случае и поставить на место человека развязного и самонадеянного. Николай Федорович умел дружить с людьми, но если ссорился, то уж надолго, завоевать его дружбу вновь было не так просто.

В наших взаимоотношениях были преимущественно периоды дружбы, но иногда мы относились друг к другу прохладно. Мы неоднократно встречались у Николая Федоровича в доме с Константином Фединым, Борисом Пастернаком. В этом обществе, где были представлены поэзия, проза, драматургия и театр, шли беседы живые, взволнованные. Вечера заканчивались чтением стихов: Пастернак читал свои произведения. Я читал Пушкина.

Правление Союза советских писателей совместно с редакцией журнала «Литературная учеба» организовало 16 ноября 1936 года в Доме советского писателя встречу Н. Погодина с молодыми авторами, где Николай Федорович рассказал следующее:

«Я прочел горы материалов. В воспоминаниях ближайших соратников и друзей Ленин всегда рисуется добрейшим человеком, чутким, отзывчивым. Но разве только таков он? История знает другого Ленина, который живет в документах музея его имени. Это человек железной воли, суровой непреклонности, непримиримости, человек, полный огромной ненависти к врагам революции. Все эти черты необходимы в характере вождя, решающего громадные исторические проблемы, открывающего величайшие перспективы. Всеми этими качествами обладал Ленин. Образ величайшего мыслителя и революционера, вождя и учителя представал передо мной во всей его исключительной сложности, противоречивости, во всем потрясающем величии.

Крестьянин — Иван Шадрин. Фамилия родилась у меня внезапно от русского города Шадринска. Я представлял себе весь путь моего героя, путь темного солдата, силою революции поднятого из низов на командные высоты. Я загорелся этой мыслью и раньше всего написал сцену встречи Ивана Шадрина с Лениным в Смольном»[[9]](#endnote-7).

Эта центральная сцена стала осью, ядром пьесы. Начало и конец написаны после. Сцена осталась без изменений.

Как видно из этих слов Погодина, наши ощущения пьесы были едины.

{142} Работа по подготовке спектакля «Человек с ружьем» могла служить образцом творческого содружества театра и драматурга. Задача воплощения образа Ленина, а также одного из важнейших этапов развития пролетарской революции была очень сложна, ответственна, и поэтому понятно, что и драматург и весь постановочный коллектив относились к ее выполнению по-особому собранно и внутренне взволнованно.

Ранней осенью 1937 года начались репетиции спектакля «Человек с ружьем». Каждый день, приходя на репетицию, мы испытывали особое чувство. Оно рождалось от ощущения той огромной ответственности, которую взял на себя театр. В часы репетиций по всему зданию театра от вестибюля до дверей зрительного зала стояли дежурные, поддерживающие тишину.

На этой сложной работе возникла большая дружба Театра Вахтангова и Николая Федоровича.

Состав спектакля «Человек с ружьем» оказался очень сильным. По существу, помимо образа Ленина были две роли, идущие через весь спектакль: Шадрин и Чибисов. В первую очередь «человек с ружьем» — Иван Шадрин. При распределении ролей я долго колебался, какого актера предложить художественному совету. Я провел предварительную беседу с И. М. Толчановым, из которой вынес впечатление о горячем желании Толчанова играть эту роль. Я остановился на его кандидатуре и не ошибся. Эта работа оказалась одной из лучших работ талантливого мастера. Образ нес в себе черты подлинной народности. Это был крестьянин, одетый в солдатскую форму.

В первом акте я прочертил линию человеческого роста, роста сознания забитого муштрой темного солдата […]. Но если в первом акте мы с Толчановым искали интуитивное осознание необходимости действия, то во втором акте, после встречи с Лениным, Иван Шадрин понес в жизнь Ленинскую правду — его идеи. Встреча в Смольном была первым кульминационным моментом роли, этапом в становлении характера Шадрина.

Из народных образов хочется еще вспомнить матроса Дымова, с блеском сыгранного А. О. Горюновым. Пожалуй, после Селестена в «Интервенции» это была одна из лучших его ролей. Он вносил чувство жизнерадостности, оптимизма, находясь на карауле. Пропуска в Смольный он лихо нанизывал на острие штыка винтовки. Молодой солдатик был звонко, с молодым азартом сыгран В. Кольцовым.

Надо сказать, что в пьесе, посвященной Октябрьской революции, женские образы — жены Шадрина и сестры Кати — были эпизодическими ролями. Но наши актрисы Е. Алексеева и Н. Русинова сумели превратить их в роли, которые запоминались и радовали зрителей. Семья Сибирцевых была убедительно представлена актерами Т. Щукиной-Шухминой, Н. Бубновым и В. Осеневым […].

Роль Чибисова была поручена талантливому актеру, обладавшему большим сценическим темпераментом, О. Глазунову. Чибисов был наставником Шадрина. Глазунов это делал мягко, неназойливо, как бы давая задания, в которых должен разобраться сам Шадрин. Романтическая история его любви к Кате шла вторым планом, для этой темы не было места в такой пьесе, где, по существу, начиная со второго акта действуют большие народные массы.

Народ — главный герой этого спектакля. В построении массовых сцен в мое распоряжение были даны вся труппа, вспомогательный состав и школа. Здесь мною был применен метод своеобразной оркестровки массовых сцен. Соло исполнителей подхватывалось всем ансамблем в нужном ритме {143} и темпе. Построение мизансцен точно исполнялось в каждом спектакле. Все участники сцен были разбиты на десятки, и в каждой из них был старший, который руководил своей группой не только в мизансценах, но и в общей звуковой тональности массовых сцен. Точность не мешала находить самые различные образы в среде солдатской массы.

Моими помощниками в режиссуре были В. Куза, К. Миронов и А. Ремизова, отрабатывавшие сцены по моему заданию. Такими же помощниками по спектаклю были художник В. В. Дмитриев и композитор А. А. Голубенцев, почти не выходившие из театра.

Благодаря усилиям всего коллектива мы выпустили сложнейший спектакль в двухмесячный срок […].

Каково значение спектакля «Человек с ружьем» в моей режиссерской и творческой биографии? Я окончательно укрепился в основной для меня, наиболее любимой линии театрального искусства — народной революционно-романтической героической теме, выраженной в возвышенно-поэтической форме. Это спектакли, охватывающие большие исторические события. Это спектакли широких полотен. Герои действуют в исключительных обстоятельствах, и от личности, от человека требуется особый духовный подъем для того, чтобы правильно найти свое место в жизни.

Как развивался спектакль? Отдаленные залпы орудий. Окопы мировой войны. Дождь, холод, слякоть, серые шинели сливаются с серым небом и серой землей. Истосковались по дому, по родным местам солдаты. Иван Шадрин получил отпуск и собирается на побывку домой. Февральская революция. В окопы проникли агитаторы-большевики. Они раздают газету «Солдатская правда». Капитан роты обнаруживает «нелегальную литературу», спрятанную у Шадрина, в наказание отменяет отпуск. Переходя через коридор, соединяющий окопы, капитан погибает от вражеского шального снаряда.

Я вспоминаю одну из премьер спектакля. Я находился за режиссерским столиком в партере. В ложе дирекции наверху сидел Алексей Толстой. По окончании первой картины он перегнулся через барьер ложи и со свойственной ему простотой поведения крикнул вниз: «Браво, Рубен!» Спектакль только что начинался. Его похвала была поддержкой друга.

Я стремился в экспозиционной сцене сделать убедительное начало, которое бы вводило в тревожный ритм необычного спектакля. Следующая картина звучала контрастом по отношению к первой. Уютная гостиная барского особняка. Теплый свет электрических ламп под абажурами. Звучит салонный вальс, который играет на рояле сын владельца особняка Сибирцев. В этом доме работает горничной сестра Шадрина — Катя. К ней приехала погостить жена Шадрина — Надежда. Приходит известие о смерти капитана — брата жены Сибирцева. В доме горе. Случайно прослышав о смерти капитана, в роте которого служил Иван, Надежда забеспокоилась о муже. Она бросается в ноги Сибирцеву: «А про мужа моего ничего не слыхать, жив ли?» Огорченным родственникам не до нее. Екатерина уводит на кухню плачущую Надежду — не время лезть со своим горем к господам.

Следующая сцена — фасад особняка. Подъезд. Набережная Невы. Великолепное оформление для спектакля сделал В. В. Дмитриев, хорошо чувствующий и знающий Ленинград. Город безмолвен. Проходят редкие матросские патрули. Тишина. За Невой слышны отдаленные выстрелы, подчеркивающие грозную, напряженную тишину.

Шадрин с опаской подбирается к парадному подъезду — с черного хода не пустил свирепый дворник. Он стоит в нерешительности у парадного {146} подъезда особняка, боясь нажать кнопку звонка. К нему подходит и подозрительно его оглядывает рабочий Чибисов, пришедший реквизировать особняк для лазарета. Тут происходит один из лучших диалогов, чрезвычайно удавшихся Николаю Федоровичу Погодину:

«Чибисов. Ты чего тут стоишь?

Шадрин. Так.

Чибисов. Так ничего не бывает. Часовой, что ли?

Шадрин. Нет, я посторонний.

Чибисов. Посторонних теперь не бывает. Говори, почему ты здесь находишься?

Шадрин. Потому что у тебя не спросился, где мне находиться.

Чибисов. Плохо сделал.

Шадрин. Авось, не потужу.

Чибисов. Это видно. Ты не из робких.

Шадрин. Не гладь, не дамся!

Чибисов. Вижу, наш.

Шадрин. Чей это?

Чибисов. А ты чей?

Шадрин. Сам себе родня.

Чибисов. А мне?

Шадрин. Характерами не сойдемся…»

Начав со словесного боя, они к концу сцены становятся друзьями. Чибисов подводит Ивана к двери.

«Чибисов. Звони, солдат, приучайся.

Шадрин. Ох, попадешь с вами в переплет!

Чибисов. С нами? Обязательно попадешь. Кнопку хорошо нажал?

Шадрин. Нажал.

Чибисов. Ну как?

Шадрин. Мне что. Ты будешь отвечать».

Солидный швейцар, увидев ордер, открывает заветную дверь.

Сцена в особняке Сибирцева. С опаской, осторожно ступая солдатскими сапогами по дорогим коврам, входит Иван Шадрин.

Иван получает первое задание от рабочего Чибисова — отобрать из домашней прислуги наиболее сознательных. Как осуществить, выполнить задание? По примеру армейской дисциплины, к которой Шадрин привык за время войны, первое, что он делает, — отдает команду: «Стать в строй!» Появившаяся в комнате многочисленная прислуга — горничные, истопник, повар, приживалки, швейцар, девочка на кухне и ряд других — исполняет приказание, встает в строй. «Равняйся!» — следует решительная команда Шадрина. Но как выяснить, кто из них наиболее сознательный, тут дело обстоит сложнее. Следует вопрос: «Кто из вас за народ? Два шага вперед!» Вперед выходит истопник, горничная — сестра Шадрина и неожиданно выглядящий очень импозантно шеф-повар. Истопник, сестра-горничная принимаются в сознательные сразу, а шеф-повар вызывает сомнение у солдата. Чудесная реплика шеф-повара — «Полная комплекция не доказательство для политики. Кухня мой образ мыслей знает» — убеждает Шадрина в том, что он имеет дело с человеком, сочувствующим народу и революции. Поручение Чибисова выполнено. Прислуга отпущена. Шадрин узнает от сестры Кати, что здесь жена его, Надежда.

В одной из противоположных дверей появляется Надежда. Увидев Ивана, она пятится назад, как от привидения. Уж очень неожиданно пришлось встретиться с мужем. Пятясь назад, Надежда попадает на диван, опускается и закрывает лицо руками. Тут же, спохватившись, она встает, {147} как подобает жене перед мужем, и с большим уважением и почтением протягивает супругу руку ложечкой. Эту сцену прекрасно играли Алексеева и Толчанов.

«Надя. Ты, никак, комиссар?

Шадрин. Произвели… Я так, с краю.

Надя. Большевик уж, наверное?

Шадрин. Боишься? Не бойся. Беспартийный!»

Быстро на семейном совете решено подаваться в деревню, домой, к детям.

Входит Чибисов. Теперь надо идти дальше, в Смольный, где предстоят дела значительно более серьезные. Но как расстаться с женой, как отказаться от поездки домой, где ждут дети… Но что-то подсказывает Шадрину, что он должен идти в Смольный, и как можно не пойти, когда на вопрос Шадрина: «Куда идти-то нам?» — Чибисов торжественно отвечает: «В Смольный!»

«Шадрин. Это что же такое?

Чибисов. Это штаб революции!

Шадрин. Слышишь, Надежда, как человек говорит? Как же я туда не пойду? Пойдем!»

Далее действие шло на просцениуме — подход к Смольному. Эта сцена была чрезвычайно важной, в ней ключ для всего спектакля. Я репетировал ее ночью, после вечернего спектакля. Были вызваны всего два актера. И. Толчанов и О. Глазунов и весь состав оркестра. Вначале реплики актеров звучали логично, правдиво, но необходимого волнения, рождающегося от сознания, что герои спектакля подходят к штабу революции, к Смольному, все не удавалось найти. Вдруг, как это часто бывает на ночных репетициях, сцена зазвучала в полную мощь. Как бы перекрывая гул тысячных масс, зазвучали голоса Рабочего и Крестьянина, ставших в ряды бойцов, сражающихся за революцию. Текст, написанный прозой, зазвучал как стихи «Двенадцать» Блока или замечательные строки из поэмы Маяковского «Хорошо!» — взятие Зимнего дворца.

Так в ночной репетиции родилась тональность спектакля.

Теперь оставалось самое трудное для меня как режиссера, это решение образа Ленина. Первый акт органично приводил человека из народа Шадрина к революции. Следующий этап спектакля заключался в решении образа Ленина и центральной сцены встречи вождя революции с человеком из народа.

Итак, первый акт заканчивался сценой Чибисова и Шадрина, шедшей на фоне занавеса.

Второй акт спектакля начинался в Смольном, куда Чибисов привел Шадрина. Здесь рабочие, солдаты матросы, ждут приказания штаба революции. Вначале бойцы встречают Шадрина неприязненно. Шадрин принадлежит к числу тех, кто «за словом в карман не полезет». Его принимают за провокатора.

Приход матроса Дымова в этой сцене разрядил угрожающую обстановку. Проверив документы Шадрина, Дымов громогласно заявляет: «Недоразумение считать недоразумением. За провокатора перед товарищем извиниться» […].

Мы подходим к центральной сцене встречи Ленина и Шадрина в коридоре Смольного. Первый акт, начало второго — все это строилось как своеобразное симфоническое произведение, первая часть которого подводила к основной теме — «Ленин и народ».

{148} Мне необходимо было использовать все богатство артистического таланта Бориса Щукина, создав для него наиболее выгодные сценические условия.

Задолго до начала репетиций я начал продумывать все сцены, где действовал Ленин. Я учитывал особенность таланта Щукина. Щукин — актер, умевший втягивать в общение своих партнеров. В индивидуальных сценах я знал заранее, что Щукину будет легко завязать органические общения с действующими лицами от образа Ленина. Ленинское обаяние рождалось само по себе […].

Сложнее была задача для меня, когда Ленин выступал как трибун. Здесь надо было организовать народные сцены, найти реакции на слова, произнесенные на лестнице Смольного о «человеке с ружьем». Трибун умеет привлечь к себе слушателей.

В последней сцене Ленин стоял лицом к зрителю, вся рабоче-солдатская масса — спиной. Важно было так собрать внимание актеров, чтобы спины, затылки были предельно выразительны. Эти сцены я проверял не только из зрительного зала, но и со сцены, находясь рядом со Щукиным. Я проверял лица, глаза, направленные на Ильича. К чести всего коллектива должен сказать, что ответственность, стоящая перед всеми нами, рождала исключительно дружную, безупречную по затрате сил и внимания работу. Каждый исполнитель массовой сцены нес свою любовь к Ленину. Найденное на репетициях волнение переносилось из спектакля в спектакль. Творческая дисциплина была безупречна.

Особое внимание я уделил первому появлению Владимира Ильича. Я попросил Дмитриева сделать коридор Смольного как можно длиннее. Он начинался почти от задней стены нашей глубокой сцены. Ленин, по моему замыслу, должен был появляться в глубине коридора Смольного и идти по направлению к рампе.

Спектакль «Человек с ружьем» осуществлялся в 1937 году, через двадцать лет после Великих Октябрьских дней, и, думая о нечеловеческом напряжении воли, проявленной в те дни Лениным, я решил, как найти, как передать это поистине титаническое напряжение. В роковые мгновения революции одерживаются победы тогда, когда находится творческое решение сложнейших проблем. Ленин решал эти задачи вдохновенно и умел зарядить своей верой окружающих людей.

Сцена второго акта после встречи с Шадриным происходит в комнате военного штаба, где идет совещание.

Перед Лениным проходят люди разных убеждений — здесь и паникеры эсеровско-меньшевистского толка, и матросы с фронта, и только что назначенный комиссар по топливу. И во всех этих сценах требовалось большое чувство меры: с одной стороны, не утрировать отрицательных персонажей, с другой — не наделять положительных «чрезмерными добродетелями».

Участие Бориса Щукина сыграло решающую роль в создании спектакля. Мысль о сходстве Щукина с Лениным возникла у Алексея Максимовича Горького еще в 1932 году на черновых репетициях «Егора Булычова». Пробуя грим Булычова, Борис Васильевич прибавил к своему облику небольшую бородку и усы. Алексей Максимович, посмотрев грим, сказал: «Но ведь это же Владимир Ильич!» Действительно, сходство было чрезвычайно близким. (В дальнейшем облик Булычова стал совершенно иным.)

Мысль, подсказанная Алексеем Максимовичем, запала в творческое сознание Щукина и несколько лет владела им — разговор с Горьким происходил за пять лет до спектакля «Человек с ружьем» в Театре Вахтангова и кинофильма «Ленин в Октябре».

### **{****149}** «Абессалом и Этери»

Вероятно, особая для драматических актеров и режиссеров музыкальность послужила основанием для приглашения меня в 1939 году на постановку оперы «Абессалом и Этери» в Большом театре. Дирижером спектакля был А. Ш. Мелик-Пашаев. Прежде чем дать согласие дирекции, я попросил Александра Шамильевича проиграть мне в клавире и напеть оперу. Он прекрасно передал мне романтический характер музыки Палиашвили, взявшего за основу для либретто поэтические сказания грузинского эпоса — легенду об Абессаломе и Этери, перекликающуюся по теме с «Ромео и Джульеттой», «Тристаном и Изольдой».

Ученик Танеева, Захарий Палиев, как его именовали раньше, прекрасно владел искусством полифонии — дуэты, трио, хоры были написаны с высоким мастерством.

Придавая большое значение постановке советской оперы, руководство Большого театра во главе с С. А. Самосудом наметило очень сильный состав исполнителей. Партия Абессалома для драматического тенора была поручена Н. Ханаеву и Г. Большакову. Этери — Е. Кругликовой и Н. Шпиллер. Мурмана, соперника Абессалома, пели И. Селиванов, Г. Воробьев, В. Политковский, Тандаруха — Н. Озеров, царя — только что начинающий молодой певец бас И. Петров. Художником спектакля я пригласил В. Ф. Рындина.

Летом 1939 года, направляясь в Ереван для подготовки декады армянского искусства в Москве, мне удалось побывать проездом в Тбилиси. Я специально остановился в столице Грузии на несколько дней, чтобы познакомиться с выставкой, посвященной Руставели, с картинными галереями, и особенно старыми гравюрами и иллюстрациями книг, евангелий. В них я почерпнул для себя характер будущих мизансцен.

Вернувшись в Москву, мы приступили к работе над эскизами вместе с Вадимом Федоровичем Рындиным. Около месяца мы трудились над черновыми рисунками для того, чтобы еще до репетиций с актерами точно представить себе место действия, мизансцены. Оперное искусство требует особого рисунка движения и скульптурно-статичных мизансцен. Я убеждался по ряду спектаклей, поставленных драматическими режиссерами на оперной сцене, что использование приемов мизансценировки, характерных для драматического театра, не способствует «правде», а, наоборот, делает события не оправданными, уже не говоря о том, что такие мизансцены неудобны для певцов. Чрезмерное увлечение движением и динамическим действием также сложно для оперного актера, голосовой аппарат которого требует спокойного дыхания, работы диафрагмы, как известно, являющейся основой основ голоса.

«Абессалом и Этери», трагическая по жанру опера, требовала монументальных мизансцен.

Первая картина происходит в лесу, где во время охоты встречаются царский сын Абессалом и крестьянская девушка Этери. Мы с Рындиным, продумывая декорации первого акта, решили сделать встречу на мостике, перекинутом через ручей. Хижина, где жила Этери, стояла в глубине сцены на возвышении, окруженная вековыми деревьями. Первую арию, когда одинокая Этери жалуется на свою судьбу, актриса пела, сидя на камне около ручья. Получалась очень удобная и в то же время живописная мизансцена.

Музыка охоты — погоня за оленем — звучала в оркестре с нарастанием, и в кульминационный момент выбегал Абессалом и сталкивался с Этери, идущей через мостик. Узенький мост не давал возможности разойтись, {150} и они застывали как завороженные друг против друга. Начиналась ария Абессалома. «Я искал тебя в царских дворцах, но встретил здесь в глуши лесной», — обращается к девушке очарованный ее красотой царевич. Поручни мостика давали возможность удобного построения мизансцены. Ответ Этери в противовес статичной мизансцене встречи был построен на движении: смущенная Этери убегала в хижину, но, вызванная просьбами Абессалома, появлялась в дверях. Я хотел избежать оперного штампа объяснения в любви. Влюбленные шли по направлению к рампе плечом к плечу, не глядя друг на друга, а только чувствуя близость и слушая трепетно звучащие слова любви.

Второй акт. «Свадьба». Важно было расставить столы для свадебного пира. Мы поставили их в виде буквы «П» для гостей, а в центре параллельно рампе — небольшой стол, где сидели лицом к зрителю царь, царица, сестра жениха и новобрачная пара. Первый акт уже был готов. Второй акт — «Свадьба» — репетировался прямо на сцене. Были вызваны 120 актеров хора, около 50 актеров мимического ансамбля и такое же количество балетных. Сюда еще следует присоединить актеров-солистов. Всю эту многочисленную «армию» надо было двинуть в действие. Честно сказать, выйдя на сцену, я был несколько озадачен. Я взглянул на еле освещенный зрительный зал Большого театра. В голове пронеслись воспоминания детства: шаляпинские спектакли, ложи, в которых я сидел как зритель и куда бы я с удовольствием забрался бы сейчас, вместо того чтобы сидеть за режиссерским столиком. К счастью, вся черновая разметка и распределение действия по музыке были мною уже намечены после тщательного разбора с концертмейстером. Я знал, когда выходит та или иная группа придворных, сколько на их проход полагается тактов музыки. К этому времени я уже знал наизусть весь клавир оперы. Я проделал еще одну работу; выписал всех артистов хора, миманса, балета по фамилиям и дважды проверил их по списку.

Со мной рядом были ассистенты, и если я забывал фамилию кого-нибудь из участников массовой сцены, я тут же спрашивал у помощника фамилию. Третье условие, также помогшее мне держать в руках всю эту большую массу, привыкшую к окрикам режиссеров, было то, что я на протяжении всей репетиции ни разу не повысил голоса. Через 10 – 15 минут уже сами хористы стали призывать друг друга к порядку, устанавливая тишину, чтобы слышать лучше мои замечания. Так в две репетиции я сделал начисто всю огромную сцену пира, на которую ушло бы при нормальных, обычных условиях работы репетиций 10 – 15 […].

Коварный Мурман на свадьбе Абессалома и Этери подавал невесте яд. Этери лишалась чувств и падала на руки Абессалома. Радостный веселый пир завершался трагической развязкой.

Следующая сцена — болезнь Этери — происходила в опочивальне новобрачных. Декорация этого акта была очень удобна для построения массовых сцен, где придворные оплакивали смертельно больную Этери. Внизу находилось ложе, справа и слева шли лестницы, ведущие наверх к выходу, над лестницами нависал большой тент. На ложе сидел Абессалом, на полу, в ногах у него — Этери. Эту мизансцену я нашел в иллюстрациях старых грузинских книг в дни пребывания в Тбилиси. Мурман обещает излечить смертельно больную Этери, если она уйдет с ним к живительному ключу. Абессалом, чтобы спасти любимую, соглашается отпустить Этери. Мурман уводил Этери. Одетые в плащи артисты хора провожали ее, поднимая вслед уходящей Этери руки, на которые падали складки плаща, как бы стараясь удержать ее. Получалась сцена, напоминающая античные трагедии. {151} В момент, когда Мурман и Этери входили на верхнюю площадку, над их головами взвивался тент, и мы видели ночное небо, усыпанное звездами.

Последний акт происходил у замка, расположенного на фоне гор. Умирал Абессалом. Оплакивая его, лишала себя жизни Этери. В оркестре звучала тема их любви. Она ширилась, развивалась, и мы видели вечные снежные вершины гор, озаренные лучами восходящего солнца.

### М. А. Булгаков

В 1926 году Театр имени Вахтангова пригласил М. А. Булгакова для читки пьесы «Зойкина квартира». Мы знали Михаила Афанасьевича по роману «Белая гвардия», по пьесе «Дни Турбиных» и по его рассказам.

И вот Михаил Афанасьевич приносит нам свою вторую пьесу — «Зойкину квартиру». Это сатирическая комедия, показывающая жизнь некоторых кругов советских людей в период нэпа. Небольшие группы оставшейся буржуазии в эти годы стремились вернуть старый образ жизни. Разгул, кутежи бывших людей были последними судорогами уходящего, умирающего класса.

Пьеса была написана исключительно талантливо. Великолепный диалог, искрящийся юмором текст, характеры. Это была настоящая сатирическая комедия.

Михаил Афанасьевич читал пьесу сам, читал блестяще. В нем, конечно, жил актер.

Во время читки всегда прикидываешь, кого хочешь сыграть. Я влюбился в роль Аметистова. Аметистов — центральный комедийный персонаж в пьесе, поведение которого меняется в зависимости от того, с кем он общается. С председателем домкома — он «истинно советский человек», с графом Обольяниновым — «аристократ», с нэпманом Гусь-Хрустальным — «подхалим и угодник». Он был душой, главным «администратором» Зойкиной квартиры. Как говорят на нашем актерском языке, роль «пулевая». Как я уже сказал, читал Михаил Афанасьевич артистично, блестяще подсказывая образы, а Аметистова — особенно талантливо, с большим блеском.

Читка прошла великолепно. Я не помню другого такого приема нашей труппой жанра комедийной пьесы, как «Зойкина квартира».

Постановка пьесы была поручена режиссеру Алексею Дмитриевичу Попову. Предстояло распределение ролей.

Мне очень хотелось сыграть Аметистова. Но я знал, что Попов намечает на эту роль другого актера. Я прекрасно понимал, что такой замечательный актер, как Щукин, имел все права на исполнение этой роли. Я огорчался, но сознавал, что будет вполне справедливо, если Щукину поручат эту роль.

И вот настал день заседания художественного совета (я в заседании тогда не принимал участия). Случилось так, что по окончании художественного совета я оказался в фойе театра. Ко мне подошел Михаил Афанасьевич Булгаков и сказал, что роль Аметистова поручена мне.

— Но ведь Алексей Дмитриевич на роль Аметистова намечал Щукина, — пробормотал я, еще не веря своему счастью.

Михаил Афанасьевич ответил мне: «Я просил художественный совет, чтобы эту роль исполняли вы. Художественный совет и режиссер согласились со мной».

— Но почему вы считали, что именно я должен играть роль Аметистова?

{154} — Я видел вас в «Карете святых даров» и в «Принцессе Турандот». Мне запомнился ваш трюк с палкой в «Турандот», когда Панталоне подряд несколько раз промахивается мимо палки, заинтересовавшись, что пишет Калаф. Я понял после этого трюка, что вы должны играть эту роль, а Щукину поручена роль Ивана Васильевича из Ростова.

Когда в двадцать шесть лет получаешь такую роль, как Аметистов, то можно понять, как я был счастлив и как дорого для меня было доверие Булгакова. Я ринулся в бой репетировать. В этот период была у нас очень хорошая актерская смелость, не боялись придумывать смешные сценические ситуации. (И в дальнейшем оправдывать их.) Можно, конечно, находить смешные ситуации, вытекающие из развития действия. Мне кажется, что при хорошей технике допустим и первый прием. […].

Начиналась роль с неожиданного появления Аметистова в квартире двоюродной сестры — Зойки. Тут происходит такой диалог.

«Зойка — Тебя же расстреляли в Баку?!

Аметистов. Пардон, пардон, так что же из этого? Если меня расстреляли в Баку, я, значит, и в Москву не могу приехать? Меня по ошибке расстреляли, совершенно невинно!»

Самая интересная и яркая сцена была, пожалуй, с графом Обольяниновым, так называемая «сцена тоски». В последнем акте, мучаясь тревожными предчувствиями, сидели в гостиной два человека — граф Обольянинов и проходимец Аметистов. С графом Аметистов вел себя как истинный дворянин, у которого советская власть отобрала имение (имения у Аметистова, конечно, никогда не было). Граф садился за пианино, я пел романс «Ты придешь ли ко мне, дорогая». Музицируя, граф неожиданно переходил на «Боже, царя храни…». Тогда Аметистов вскакивал верхом на пианино, как на лошадь, брал под козырек и, ощущая себя на параде в присутствии воображаемой высочайшей особы, истошно патриотическим голосом кричал: «Ура!!»

Эта сцена родилась на самостоятельной репетиции. Мы ее показали Алексею Дмитриевичу Попову. Тот просил нас зафиксировать то, что было нами сделано, и эта лучшая сцена так и вошла в спектакль. Михаил Афанасьевич принял и горячо похвалил Козловского и меня, считая, что мы до конца раскрыли авторский замысел.

Как всякий хороший драматург, Булгаков давал огромный простор для фантазии. У нас с Михаилом Афанасьевичем была игра — рассказывать друг другу биографию Аметистова. На каждом спектакле мы придумывали что-то новое. И наконец решили, что Аметистов — незаконнорожденный сын великого князя и кафешантанной певицы.

Я получал огромное удовольствие от бесед с Михаилом Афанасьевичем. Булгаков был истинным представителем русской интеллигенции, исключительно воспитанным, скромным, редкого человеческого обаяния.

Вспоминаю последнюю встречу с Михаилом Афанасьевичем как с драматургом, когда я играл Дон Кихота в пьесе, написанной им по роману Сервантеса. Это радостные и счастливые минуты, проведенные мною на сцене. В пьесе «Дон Кихот» мы узнавали не только Рыцаря Печального Образа, но и самого автора пьесы, который нес свою правду в жизнь. Вспомним, как Дон Кихот, уезжая из дому, объяснял Санчо Пансе, к чему призывает его жизнь:

— Идем же, Санчо, вперед и воскресим прославленных Рыцарей Круглого Стола. Летим по свету, чтобы мстить за обиды, нанесенные свирепыми и сильными беспомощным и слабым, чтобы биться за поруганную честь, чтобы вернуть миру то, что он безвозвратно потерял, — справедливость.

{155} Ушел великий драматург. Я верю, что его пьесы войдут в историю русской и советской литературы как большие и талантливые произведения, как и его роман «Мастер и Маргарита».

Последние дни Михаила Афанасьевича. Вторая мировая война. 1940 год. Мучительная, медленная смерть. Михаил Афанасьевич сидел дома, в черном халате, в черной шапочке (какие носят ученые), часто надевал темные очки. Когда я приходил к нему, Михаил Афанасьевич говорил о том, как ужасно то, что немцы напали на Францию, что война перекинется на Советский Союз. Он сказал мне: «Вы знаете, Рубен Николаевич, я, наверное, все-таки пацифист. Я против убийств, насилий, бессмысленной войны».

Через несколько дней ко мне позвонила Елена Сергеевна и сказала, что Михаил Афанасьевич умер. Я пришел к нему на квартиру в дом писателей на улице Фурманова. Кроме Елены Сергеевны там было четыре человека: художники Вильямс и Дмитриев, которые рисовали Булгакова, еще лежащего на диване, сценарист Ермолинский и я. Мне пришли на память слова Дон Кихота перед смертью…

Союз писателей организовал вечер, посвященный Михаилу Афанасьевичу Булгакову, собираясь выпустить книгу о нем. Булгаков достоин внимания товарищей по перу, достоин внимания деятелей искусства, знавших его, достоин внимания народа.

«Зойкина квартира» и образ Аметистова послужили основой нашей долголетней дружбы с Михаилом Афанасьевичем. «Дон Кихот», сыгранный после смерти автора, был посвящен его памяти. После выступления в Доме литераторов я получил письмо от жены Булгакова. Я цитирую его с разрешения Елены Сергеевны:

«Москва, 27-3-65

Дорогой Рубен Николаевич, мне хочется еще раз поблагодарить Вас за Ваше прекрасное выступление.

Я так хорошо помню Вашу взаимную с Михаилом Афанасьевичем любовь. Так ясно помню Ваши разговоры, полные блеска, остроумия и нежности, — да, нежности!

И эта любовь к нему сквозила в каждом слове Ваших воспоминаний. Это было чудесно.

Обнимаю Вас от души!

Ваша *Елена Булгакова*».

### А. М. Лобанов

Мы встретились с Лобановым в 1918 году в Московском университете на юридическом отделении факультета общественных наук. В этот год, по окончании гимназии, поступили на факультет А. Лобанов, М. Астангов, О. Абдулов, В. Ардов. Как всегда, по каким-то неведомым законам, студенты постепенно разделялись на отдельные небольшие группы. В течение месяца после начала занятий, в перерывах между лекциями мы собирались вместе, чтобы обсудить и оценить прочитанные профессорами лекции по римскому праву, политической экономии и другим предметам. Эта группа — А. Лобанов, О. Абдулов, М. Астангов, Р. Симонов — вскоре определилась и сорганизовалась в драматический кружок. Помимо университета мы стали встречаться и после занятий.

Андрей Лобанов донашивал в ту пору серую гимназическую шинель с металлическими пуговицами, с черным каракулевым воротником, на голове — отцовская каракулевая шапка. (В ту пору студенческая форма была {156} не обязательна.) Скромный, сдержанный, хорошо воспитанный молодой человек, восемнадцатилетний Андрей Лобанов был сыном инспектора гимназии. Жила семья Лобановых против храма Христа Спасителя, в казенной квартире, в одноэтажном домике, который полагался по службе отцу Андрея Михайловича. Находился домик в глубине двора гимназии. Семья Лобановых была небольшая: отец, мать, два сына — Андрей и младший брат Николай. Родители принадлежали к среде старой дореволюционной интеллигенции. Педагоги по профессии, они передали сыну Андрею любовь к книге, к знаниям. Какой-то хороший покой царил у них в доме. Посидев в начале вечера с молодежью, родители вскоре скромно удалялись в свою комнату, оставляя нас одних. В тот период еще сохранился обычай встречать пасху, ходить к заутрене, после чего разговляться дома. Правда, в те голодные годы достать творог для пасхи, муку для кулича было почти невозможно. Каждый из нас нес то, что мог. Встречали мы праздники, как правило, в квартире Лобанова.

Эта традиция продолжалась и в период нэпа, когда на праздничном столе появились куличи, пасхи, крашеные яйца. Прекрасные часы проводили мы у Лобановых в эту ночь. Пасха всегда совпадала с наступлением ранней весны. В 12 часов ночи начинался звон колоколов. Еще до революции замоскворецкое купечество, стремясь показать свое превосходство над купечеством, живущим по ту сторону реки, приказывало звонарям начинать перезвон. Этот обычай сохранили звонари Замоскворечья и в первые годы революции. Плыли по воздуху звуки колоколов, они переплетались с живыми голосами хора крестного хода, соединяясь в необычную по оркестровке симфонию. Конечно, Лобанова и всех нас привлекала зрелищная сторона пасхальной ночи. Из церкви шли люди с зажженными свечами, прикрывая огонь ладонями от ветра. Надо было донести их горящими до дому, тогда, по старой примете, сбывалось твое сокровенное желание.

Таким сокровенным желанием было у Андрея Михайловича Лобанова посвятить свою жизнь театру. Лобанов был влюблен в Художественный театр и в Первую студию МХАТ. Его покорял театр Станиславского и Немировича-Данченко той высокой правдой, человечностью, которую несли в спектаклях и ролях его режиссеры и актеры. В Первой студии кроме реалистического проникновения в сущность сценических образов еще была особая атмосфера дружбы и спаянности актерской молодежи, воспитанной Станиславским и Сулержицким.

Наверное, эта большая, идущая со сцены человечность в работах Первой студии, где начинал блистать талант молодого Вахтангова, поставившего к этому времени два спектакля — «Праздник мира» Гауптмана и «Потоп» Бергера, оказавших огромное влияние на молодежь, в значительной мере определила сценическую судьбу Андрея Михайловича.

Андрей мечтал о том, чтобы быть в театре еще тогда, когда многие из нас, оказавшиеся потом на сцене, об этом и не помышляли. В университете, как водится по издавна заведенным обычаям, избирались старосты курсов. Четыре старосты от каждого курса составляли старостат факультета. Я был избран товарищами от первого курса. На одном из первых собраний мы решили организовать клуб «Наука и искусство». Нам был предоставлен подвал, находившийся на том месте, где сейчас гастроном, рядом с гостиницей «Москва», против Дома союзов. Подвальное помещение было приведено в порядок. Появились зрительный зал на 400 мест, сцена, кулисы, артистические уборные. Ремонт осуществлялся самими студентами. Мы красили потолки и стены, расставляли партер, вешали на стулья номерки, проводили арматуру. Активное участие в этом принимали А. Лобанов, {157} М. Астангов, О. Абдулов. В эти дни укрепилась наша дружба. Студенты прозвали нас «четыре мушкетера».

В клубе были созданы секции науки, литературы, искусства. Главной притягательной силой была драматическая студия. Руководителями студии были приглашены оканчивающие университет студенты — В. Народецкий и Ю. Решимов, работавшие актерами Опытно-показательного театра, находившегося в зимнем здании сада «Эрмитаж».

Одним из первых вступил в студию Андрей Михайлович Лобанов. Счастливый случай привел туда и меня. Хотя я и не собирался быть актером. Репетировали «Горе от ума»: Лобанов — Чацкого, я — Фамусова.

Постижение драматического искусства шло преимущественно через этюды, которые мы делали в импровизационном порядке на самые различные темы. Наиболее удачными были этюды с Лобановым, он был прекрасным партнером: умел найти правдивую ситуацию, втянуть партнера в общение, найти неожиданное и органическое развитие этюда. Сказывалось влияние Художественного театра и Первой студии.

У нас с Лобановым был этюд на тему идущей в Первой студии пьесы Гейерманса «Гибель “Надежды”»: встреча двух братьев. Этюд заканчивался объятиями и счастливыми слезами. За него мы всегда получали хорошие оценки педагогов, а потом и зрителей на открытых исполнительских вечерах.

Пришло время, когда студенческая студия не могла удовлетворить нас, мечтавших сменить занятия в университете на профессиональную работу в театре. Мы решили изучать систему Станиславского и с этой целью обратились к актеру МХАТ и Первой студии А. А. Гейроту. Он дублировал Качалова в роли Барона в «На дне», играл роль Бира в «Потопе». А. А. Гейрот познакомил нас с основными разделами системы.

Следующим этапом был приход в Шаляпинскую студию. В ней к нашему кружку примкнул Иосиф Матвеевич Рапопорт. Возникла большая личная и творческая дружба, которая связала нас на многие годы. М. Астангов пришел в Шаляпинскую студию позднее […].

В эти юношеские годы творчеству Лобанова были свойственны органичное чувство сценической правды, великолепная фантазия. Он был свободен, естествен, сосредоточен. Лобанов недолго остается в Шаляпинской студии, затем переходит в Вахтанговскую. Здесь он присутствует на режиссерских уроках Евгения Богратионовича. Для Андрея Лобанова наступает период поисков своего пути […].

Наверное, занятия у Вахтангова подтолкнули молодого двадцатидвухлетнего Андрея Лобанова к организации студии-школы, которая была названа «Наша студия». В ней учились совсем юные, только что окончившие среднюю школу студийцы. Лобанов привлекает к занятиям И. Рапопорта, М. Астангова, меня. Студия работала над вечером водевилей и над инсценировкой романа Джека Лондона. Помещалась студия в подвальном помещении на Арбате, дом № 5. В студии царила прекрасная атмосфера дружбы между юными учениками и молодым Андреем Лобановым. Обаяние личности руководителя, его человеческая чистота, забота о молодежи, чувство ответственности за ее будущее делали уроки и репетиции Лобанова простыми и содержательными. Не случайно, что в студии начинался творческий путь талантливых актеров Павла Массальского, Фивейского, Ларина. Многие из учеников Лобанова оказались потом в студии Завадского.

Об этой забытой истории советского Театра-студии на Арбате, рождавшейся в первые годы революции, мне хочется напомнить актерам, режиссерам, {158} искусствоведам, всем, кому дорого имя Лобанова. Именно в ней начинались первые шаги этого выдающегося режиссера.

В дальнейших поисках своего пути Лобанов вместе с Абдуловым поступают в Новый театр, руководимый Николаем Осиповичем Волконским, который в те годы был еще и ведущим режиссером Малого театра. В Московском театре им. В. Ф. Комиссаржевской в спектакле «Свадьба Кречинского» Лобанов играет Нелькина, Абдулов — Расплюева. Дебют двух друзей оказался удачным. Раздвоение между искусством актера и режиссера продолжалось у Лобанова до тех пор, пока в 1928 году мы не встретились вновь — на этот раз в Театре-студии под моим руководством.

Первая проба сил в режиссуре произошла в пьесе В. Державина «Мы должны хотеть». Слабый драматургический материал не давал возможности создать настоящий интересный спектакль. Но в последующей работе над «Талантами и поклонниками» А. Н. Островского раскрылся режиссерский талант Андрея Михайловича.

Распределяя роли, мы тщательно взвешивали каждую кандидатуру. Надо было учитывать то обстоятельство, что мы ставили спектакль одно временно со спектаклем Художественного театра, в котором были заняты лучшие силы: Негина — Алла Константиновна Тарасова, Смельская — Ольга Николаевна Андровская, Домна Пантелевна — Анастасия Платоновна Зуева, Нароков — Василий Иванович Качалов, Мелузов — Иван Михайлович Кудрявцев.

Лобанов исключительно верно почувствовал поэтическую основу пьесы Островского. Театр, обращающийся к Островскому, в первую очередь дол жен овладеть изумительной по красоте русской речью. Где Лобанов услышал этот язык? В спектаклях Малого театра, где блистали имена Садовской, Ермоловой, Правдина, Южина — великих артистов, владевших безупречным мастерством передавать со сцены поэтические красоты языка Островского.

Второй, не менее важной задачей для Лобанова было создание сценических образов. Как подойти к решению роли? Талант, интуиция Андрея Лобанова подсказали ему верный путь. Лобанов обладал редкой наблюдательностью. Тонкое чувство юмора, свойственное Андрею Михайловичу, помогло ему вскрыть комедию Островского, характеры его героев.

Наша совместная работа с Андреем Лобановым в Театре-студии была основана на полном доверии и уважении друг к другу. Я не могу вспомнить ни одного случая, когда в период работы мы разошлись бы во мнениях как на решение спектакля в целом, так и его отдельных сцен, трактовки образов. Мы дополняли друг друга. Говоря шахматным языком, Лобанов был наиболее силен в дебютах. Моя задача была — окончание партии.

Дружба наша не прерывалась ни на один день со дня встречи в 1918‑м по день трагически ранней смерти Лобанова в 1958 году.

В течение десяти лет мы работали в одном театре (1927 – 1937). В эти годы наши встречи в жизни были особенно часты. Встречались мы в свободное от работы время у Лобанова, Рапопорта, Абдулова, у меня.

Нас интересовали вопросы театра, его развитие, его дальнейший путь. Нас волновали не узкопрофессиональные вопросы. Для нас театр был делом жизни. Мы мечтали через прекрасное, вечное искусство театра преображать жизнь. Наше романтическое миропонимание было революционным по существу. Мы приняли революцию, ее великое значение для раскрепощения человека, как принял ее Вахтангов. Мы входили в сознательную жизнь в первые годы после Октябрьской революции, когда нам было по семнадцать лет.

{159} Поколение Лобанова, Рапопорта, Абдулова, Астангова принадлежало к той части советской интеллигенции, которая стояла на рубеже двух эпох. Мы получили воспитание в дореволюционных классических гимназиях, где очень хорошо было поставлено преподавание гуманитарных наук, особенно русской словесности. Все лучшее, что мы приобрели, учась в классических гимназиях, воспитываясь в наших семьях, мы стремились передать новому поколению наших учеников. Мы чувствовали большую ответственность не только в вопросах художественного воспитания молодежи, но также немалую ответственность и за этические, человеческие проблемы, возникающие как в процессе творчества, так и в жизни.

Шли годы, мы оказались в разных театрах: Астангов — в Театре Революции, Абдулов — в Театре Моссовета, Рапопорт и я — в Театре Вахтангова, Лобанов после слияния моей студии с Театром Ленинского комсомола осуществил ряд талантливых спектаклей в различных театрах — «Волки и овцы» А. Н. Островского в Театре Красной Армии, «Таня» А. Арбузова и «Простые сердца» К. Паустовского в Театре Революции, «Слуга двух господ» Гольдони в Театре сатиры, «Где-то в Москве» В. Масса и М. Червинского в Театре миниатюр, «Без вины виноватые» А. Островского во фронтовом филиале Малого театра. С 1940 года он на долгие годы соединяет свою судьбу с Театром имени Ермоловой.

Дружба наша продолжалась всю жизнь, несмотря на то что мы работали в разных театрах. Не было недели, чтобы мы не встретились друг с другом.

Мы любили гулять по вечерам, говорить о театре. На рассвете мы подходили к Чудову монастырю — перезвон колоколов, поэзия предрассветного часа…

Он был мой друг, один из самых близких друзей.

В чем талант и творческая сила Андрея Михайловича Лобанова? Ощущение драматического материала, тонкое, особое. Поэтический реализм. Безупречный вкус. И особое чувство красоты драматургического произведения.

В искусстве ему было свойственно умение найти новое выразительное сценическое решение. Очень хорошо чувствовал он сценический кусок. Его решения иногда казались парадоксальными, чуть ли не скандальными, но всегда интересными и талантливыми. Например, «Вишневый сад», где все было наперекор традициям. Шарлотту — ее обычно играли комические старухи — мы дали Сергеевой, самой хорошенькой, изящной студийке! Симеонова-Пищика делали очень трогательным, глубоким. А Раневская, наоборот, лишалась дымки поэзии. Это была дама, шикарно «прожигавшая жизнь» в Париже. И даже Яша казался подозрительно с ней связанным. А вместо небесной гимназистки Ани была дочка, которая зло сплетничала о матери и резко осуждала ее.

Ольга Леонардовна Книппер после спектакля сказала: «Что вы там натворили?!»… А по-моему, Чехов писал именно так. В спектакле был очень смелый, озорной ход комедийного раскрытия Чехова, который был полностью принят молодым поколением.

Лобанов обладал юмором и в то же время чувствовал драматическое и серьезное. Мне кажется, что он был сильнее всего в русской классике: Чехов, Островский, Горький, Алексей Толстой, Михаил Шолохов — вот его стихия.

В пьесах Островского в постановках Лобанова все решала работа с актером. Это был и бытовой реализм и — непременно — поэтическое отношение к материалу. К актерам у него был какой-то особый подход: он {160} знал, как разогреть в человеке творчество и инициативу, умел создать соответствующую атмосферу на репетициях.

Лобанов был большим поклонником Художественного театра, его лучших актеров — Москвина, Леонидова, Качалова. А как режиссер он казался мне несколько отличным от них — смелее, неожиданнее, что ли… Смело умел «вскрыть» пьесу и при этом всегда оправданно изнутри. Он умел увидеть в пьесе то, что до сих пор оставалось незамеченным. И ради главного, ради души пьесы и спектакля мог перемонтировать, например, порядок следования сцен — вроде бы отступить от автора, если искать чисто внешнего соответствия. Так было с «Талантами и поклонниками».

Однажды ко мне пришел Михаил Астангов с тревожной вестью: Лобанов серьезно болен, надо устроить консилиум врачей. Мы вызвали лучших терапевтов к Андрею Михайловичу. Три профессора сходились в диагнозе: Лобанову осталось жить несколько месяцев. К нашему великому счастью, Андрей Михайлович прожил еще два года, осуществив за это время ряд талантливых работ.

С годами приходит новое понимание искусства, совершенствуется мастерство. Андрей Лобанов, прекрасный, благородный художник, пронес через всю жизнь трепетное рыцарское отношение к театру. Влюбленность в искусство сцены росла в нем вместе с жизненным опытом, становилась все глубже и человечнее. Любовь к людям, стремление к утверждению добрых гуманистических идей были основой всего творчества Лобанова.

Я пишу эти строки через десять лет после смерти талантливого режиссера, благородного человека, чуткого товарища, умевшего поддержать друга в тяжелые дни. Советскому театру не хватает Лобанова именно в сегодняшние дни. Он примером своих работ рассказал бы о подлинном, новом, смелом искусстве. Он рассказал бы нам о том, как надо раскрыть драматургические произведения, классические и современные, исходя из тонкого анализа замысла автора. И это проникновенное раскрытие произведений делало бы их по-настоящему современными, без навязчивого стремления к внешне эффектной форме подачи спектакля.

Лобанов оказал огромное влияние как педагог, воспитав многих современных режиссеров, которые украшают сегодня современный театр. Среди них Г. Товстоногов, А. Гончаров, В. Комиссаржевский, А. Гушанский, В. Храмов.

Друзья, ученики, драматурги — все, встречавшиеся с Андреем Михайловичем Лобановым, должны донести до последующих поколений светлый образ тонкого, благородного, человечного художника, так несправедливо рано ушедшего из жизни.

### О. Н. Абдулов

Осип Наумович Абдулов был человеком неисчерпаемого жизнелюбия, оптимизма, обладавший покоряющим добрым юмором. Его рассказы, основывавшиеся на историях, которые с ним приключались в жизни, начинались с достоверных фактов, а потом незаметно переходили в импровизации явно вымышленного характера. Талант рассказа Осипа Абдулова заключался в том, что мы начинали верить в вымысел. Степень заразительности рассказов Абдулова была настолько сильна, что мы могли бы без конца слушать его истории, отталкивающиеся от достоверных фактов, но в процессе рассказа все более усложнявшиеся и доходившие до небылиц. Реакция слушателей подогревала Осю Абдулова — в этом он находил источник своего вдохновения.

{161} Как-то раз, заранее договорившись «не принимать» рассказа Абдулова, мы все же постепенно начали серьезно воспринимать его очередное повествование. Заключался рассказ в том, как на только что закончившемся выездном спектакле он потерял золотые отцовские часы. Ося очень огорчался, а мы ему подыгрывали и всячески выражали свое мнимое сочувствие. Абдулов начал свою импровизацию: часы то находились, то таинственно исчезали. Мы смеялись, Абдулов упрекал нас в бессердечии: как можно смеяться над его горем, над тем, что он потерял золотые часы, подаренные отцом?! Он начал убеждать нас, что часы действительно потеряны. Но это не снимало нашей веселой реакции. Тогда он обиделся и стал собираться домой. Мы его удерживали, просили прощения за свою нечуткость. Все было тщетно. Абдулов заявил, что мы плохие товарищи, бессердечные люди, смеющиеся над его горем. Надевая в передней пальто, он полез в карман за перчатками и вдруг… неожиданно вытащил золотые часы отца, с радостным криком «нашлись!». В результате разыграл он нас — наш заговор провалился.

Однажды мы решили проверить Абдулова. Лобанов от нашего имени сказал ему, что это нам, его товарищам, смешно, а обычные слушатели не будут принимать его надуманные, неправдоподобные рассказы. Абдулов самонадеянно предложил проверить силу его таланта. «Ведите меня в любой дом, к самым почтенным людям. Через 15 минут все будут умирать со смеху». Первые испытания Абдулов прошел в домах Лобановых, Рапопортов, Симоновых, завоевывая дружный прием старшего поколения. Тогда мы заявили ему, что в наших семьях его достаточно хорошо знают. Пусть он попробует свои силы в домах, где его будут слушать впервые. Как-то раз мы были приглашены в профессорскую среду, где собрались известные медики-профессора. За ужином Абдулов начал жаловаться на состояние своего здоровья. «У меня был недавно сердечный припадок», — заявил он. В двадцать восемь лет сердечный припадок — это редкое явление. Врачи заинтересовались, как он себя чувствует? Абдулов начал свой рассказ: «Среди ночи проснулся от резкой боли в области сердца. Я позвонил по телефону и вызвал скорую медицинскую помощь на дому. Через 15 минут раздался звонок в передней. Было летнее время, все уехали на дачу, дома никого не было. Я принужден был открыть дверь сам. Вошел доктор, который схватил меня за руку и испуганно заявил, что… он чувствует сердечную слабость и тут же опустился в передней на стул. В течение 10 минут я перетаскивал больного врача к себе в комнату. Мы вместе ползли по длинному коридору, пока я не выбился из сил и не потерял сознание. Я пришел в себя на полу у своей кровати, доктор лежал на ней без сознания. Я начал приводить его в чувство, достал нашатырный спирт, валериановые капли. Забыв о себе, я провозился с ним всю ночь».

Так эпизод за эпизодом, все больше захватывая внимание слушателей, вел свое повествование Абдулов, изредка вызывая робкие взрывы смеха. Когда же дошло до бутылки коньяку, которую он достал, чтобы окончательно привести незадачливого доктора в чувство, тут уж слушатели раскусили замысловатую интригу, созданную Осей Абдуловым, и, уже откровенно смеясь, принимали его рассказ о забавном ночном происшествии с доктором скорой помощи…[[10]](#endnote-8)

## **{****166}** «Принцесса Турандот» 1922 г. (Из книги «С Вахтанговым»)[[11]](#endnote-9)

Спектакль «Принцесса Турандот» создавался Вахтанговым в грозные годы разрухи и голода, в годы гражданской войны, когда молодая Советская республика защищала завоевания революции от белогвардейских войск и интервентов. Москва не освещалась. Улицы были погружены в темноту. На мостовых сугробами лежал снег. Извозчики прокладывали санную колею по трамвайным рельсам. Трамваи же в то время не ходили, и москвичи совершали свои деловые рейсы преимущественно пешком. Для перевозки продуктов — мерзлой картошки или черной муки — пользовались детскими санками, В квартирах было холодно, комнаты отапливались так называемыми «буржуйками» — жестяными печками небольшого размера, трубы которых отводились прямо в форточку. Время было трудное.

Наиболее замечательным поэтическим произведением, воссоздающим картину этого времени, я считаю четырнадцатую главу поэмы Маяковского «Хорошо!». Описывая эти трудные годы, поэт находит удивительно глубокие и человеческие краски юмора, словно предлагая взглянуть на события минувшей трудной поры с точки зрения больших идей, уже восторжествовавших в те дни, когда писалась поэма. Маяковский не подчеркивал ни трудности, ни горе; он искал теплые, лирические слова, которые необходимо было сказать людям:

… Не домой,  
 не на суп,  
а к любимой  
 в гости  
две морковинки  
 несу  
за зеленый хвостик.  
Я  
 много дарил  
 конфект да букетов,  
 но больше  
 всех  
 дорогих даров  
я помню  
 морковь драгоценную эту  
и полполена  
 березовых дров…

Но в конце главы Маяковский выражает сокровенные, большие чувства, которые владели всеми, кто считал себя накрепко связанным с будущим своей разоренной, но сильной духом страны:

… Ушли  
 тучи  
к странам  
 тучным.  
За тучей  
 берегом  
лежит  
 Америка.

{167} Лежала,  
 лакала  
кофе,  
 какао.  
В лицо вам,  
 толще  
 свиных причуд,  
круглей  
 ресторанных блюд,  
из нищей  
 нашей земли  
 кричу:  
Я  
 землю  
 эту  
 люблю.  
Можно  
 забыть,  
 где и когда  
пузы растил  
 и зобы, —  
но землю,  
 с которой  
 вдвоем голодал, —  
нельзя  
 никогда  
 забыть!

Когда я читаю эти строки, мне всегда вспоминается Маяковский, сидящий в партере и аплодирующий «Турандот».

Общественный подъем охватил все области духовной жизни народа, оказав свое огромное влияние на молодежь. Прошли годы. И сейчас, оглядываясь назад, мысленно возвращаясь к этим героическим дням, невольно поражаешься тому горячему молодому энтузиазму, которым была отмечена жизнь многочисленных тогда театральных студий. И радостный энтузиазм этот для меня невольно связывается с именем Вахтангова — режиссера, который сразу, горячо воспринял идеи революции. Те из актеров и режиссеров, кто работал в этот период, может быть, поправят меня и назовут более современного для той поры художника, к которому бы так стихийно влеклась молодежь, мечтавшая создать новый, советский театр, строить новое искусство. Ни к кому молодежь не тянулась — со всех сторон и многими путями — так, как к Вахтангову. Возьмите просто список студий, куда нарасхват приглашался Евгений Богратионович, и вы увидите эту тягу к нему молодежи. Приведу лишь неполный перечень молодых театральных коллективов, где он работал: Первая студия, Вторая студия, Студия Вахтангова (Третья студия МХАТ), «Габима», Шаляпинская, Студия Гунста, Армянская, «Культурлига», Студия Пролеткульта, Студия Большого театра, Оперная студия Станиславского[[12]](#endnote-10).

В эти же годы Вахтангов работал еще в Художественном театре и получил приглашение возглавить театральный отдел (ТЕО) Наркомпроса.

Вспоминается, как после репетиции в студии «Габима» в час или два ночи Вахтангов приезжал к нам в Мансуровскую студию, усталый, больной. Посидев и поговорив с нами полчаса, он отпускал нас домой. Многие из нас после этих бесед возвращались через всю Москву по опустевшим ночным улицам, голодные, но счастливые, с радостным сознанием, что театр строится, что театр будет, что Вахтангов приведет нас к желанной цели.

Такие, пусть даже непродолжительные встречи с Евгением Богратионовичем в этот период не менее интересны, чем репетиции. Иногда беседа {168} по своей значимости заменяла несколько репетиций. В беседах Вахтангов касался самых различных вопросов жизни и искусства, и — да простят меня исследователи и историки театра — его беседы были значительно ярче, чем то, о чем рассказывают они в своих книгах и статьях о Вахтангове.

Живая речь, произнесенная искренне и горячо, с особым вахтанговским темпераментом, с полемическим задором, с неожиданно рождающимися образами, яркими сравнениями, с огромным юмором, естественно, очень трудно воспроизводится и очень мало походит на обычную книжную фразу театроведа, пусть даже и умную, но не передающую сущность облика Вахтангова во всех его проявлениях, во всем его человеческом обаянии.

Мы часто пользуемся в театре словами, которые на бумаге звучат совсем по-иному и никак не передают того сокровенного смысла, какой они имеют, когда мы пользуемся ими в сценической практике. Например, слова «прогон пьесы». Этим прозаическим термином обозначается огромное волнение всего коллектива, начиная от режиссера, актеров и кончая бутафором, который вовремя должен подать на черновой генеральной репетиции нужную актеру вещь. Или — «сценические задачи», «кусок», «сквозное действие», «свобода мышц» — вся терминология нашего творчества выглядит чрезвычайно прозаично. Неискушенный читатель может подумать, что творческий процесс в театре очень скучен, а на самом деле каждое из этих определений таит в себе для нас глубокий смысл и вводит нас в увлекательный процесс сценической работы.

Мне хотелось бы указать также и на явно ошибочное истолкование мыслей Вахтангова, даже на прямое извращение его идей в трудах некоторых наших театроведов.

Остановимся на одном из определений Вахтангова, каким должен быть театр. Часто на репетициях «Турандот», стремясь сформулировать свое творческое кредо, он произносил два слова: «фантастический реализм».

Естественно, что это определение Вахтангова в известной мере условно. Между тем почти все исследователи, пишущие о Вахтангове, придают этой формуле чуждый для вахтанговского творчества смысл, определяя слово «фантастический» как отвлеченную от жизни фантастику.

Вахтангов мучительно и настойчиво старался определить одним словом то, что с таким напряжением творческих сил искал в искусстве. Уходя все дальше от натуралистического интимного театра к театру больших страстей и чувств, к театру, призванному выразить величие революции и «народа, творящего революцию», Вахтангов упорно стремился теоретически осмыслить и обосновать свои искания.

Мы знаем, что проблемы фантазии и действительности, фантазии и правды волновали умы передовых русских публицистов, занимавшихся вопросами эстетики.

Н. Г. Чернышевский в своем труде «Эстетические отношения искусства к действительности» уделил много внимания проблемам фантазии. Он резко критиковал тех философов, которые считали, будто фантазия — это «та сила, которая действительный предмет обращает в прекрасный предмет»[[13]](#footnote-5). В философской концепции Чернышевского действительность и есть прекрасное, «прекрасное есть жизнь». Но, отнюдь не предлагая художнику копировать действительность, он прекрасно понимал значение творческого воображения в процессе рождения образа. Чернышевский писал: «… воспроизведение имеет целью помочь воображению, а не обманывать чувства, как того хочет подражание, и не есть пустая забава, как подражание, а дело, имеющее реальную цель. Нет сомнений, что теория воспроизведения, если заслужит внимания, возбудит сильные выходки со стороны приверженцев теории {169} творчества. Будут говорить, что она ведет к дагеротипной копировке действительности, против которой так часто вооружаются»[[14]](#footnote-6). Но, предупреждая эти возражения, Чернышевский утверждал, что в искусстве «человек не может отказаться от своего — не говорим права, это мало, — от своей обязанности пользоваться всеми своими нравственными и умственными силами, в том числе и воображением, если хочет даже не более, как верно скопировать предмет»[[15]](#footnote-7)

Последней беседой Вахтангова, как бы завершившей его творческую жизнь, была беседа с Котлубай и Захавой о творческой фантазии актера. И последняя запись Вахтангова, завершающая его дневники, была запись, определяющая и расшифровывающая смысл и понимание Вахтанговым термина «фантастический реализм». Вот как сформулировал его Евгений Богратионович: «Верно найденные театральные средства дают автору подлинную жизнь на сцене. Средствам можно научиться, форму надо сотворить, надо нафантазировать. Вот почему я это и называю фантастическим реализмом. Фантастический реализм существует, он должен быть теперь в каждом искусстве»[[16]](#footnote-8).

Отсюда совершенно очевидно, что Вахтангов говорит о фантазии художника, о его творческом воображении, а не о надуманной фантастике, уводящей художника от жизненной правды. «Фантастический», или, если так можно выразиться, «фантазийный», реализм — это реализм, в котором творческая фантазия художника принимает деятельнейшее участие в раскрытии содержания и в поисках формы сценического произведения. Конечно, любое творчество, любое воспроизведение действительности средствами искусства предполагает непременное участие в этом процессе фантазии художника-творца. Особо выделяя и подчеркивая значение фантазии художника для его творчества, Вахтангов настаивает на предельно выразительном воспроизведении явлений действительности средствами искусства театра.

Говоря об участии фантазии в творческом процессе, мы имеем в виду такое состояние художника, когда он, увлеченный предметом своего искусства, сначала представляет его себе лишь в самых общих очертаниях, может быть, даже в отдельных частностях, но постепенно охватывает воображением этот предмет, образ в целом, во всей совокупности его подробностей, во всем богатстве его содержания. Творческое воображение помогает ему найти соответствующее этому образу внешнее облачение, помогает ему свести детали и частности, накопленные фантазией, в целостную форму — законченную, завершенную и единственно возможную для выражения идеи произведения, любовно выношенной художником.

В поэзии этот процесс связан с размером и рифмой. И обязательно присутствует вдохновение. Без него немыслимо искусство.

Чернышевский говорит:

«Вдохновение есть особо благоприятное настроение творческой фантазии». Вахтангов прекрасно понимал эту «тайну» творческого состояния. Его репетиции были тому наглядным примером. Необычайная увлеченность работой, блестящая фантазия, раскрывавшая вдруг для всех участников спектакля огромные творческие возможности; неожиданно смелые приспособления, рождавшиеся тут же мгновенно; умение безжалостно отказаться от того, что было уже с трудом найдено, обжито, и тут же начинать новые поиски для того, чтобы ярче, рельефнее передать суть произведения; а главное, что особенно дорого в режиссере, необыкновенная способность вызывать такое же творческое состояние у актеров, — вот что характерно для «благоприятного {170} настроения творческой фантазии» Вахтангова, если говорить словами Чернышевского.

Верная расшифровка вахтанговского термина «фантастический реализм» имеет большое значение, ибо это определение, будучи правильно понято, способно осветить ярким светом всю деятельность Вахтангова в области театрального искусства, дать верную перспективу для восприятия созданных им сценических полотен, для верного понимания особенностей его режиссерского искусства.

Вахтангов любил жизнь непосредственно, горячо. Ему чужды были «настроенчество», заумность образов, сентиментальность и слезливость. Вахтангов был бесконечно требователен в вопросах вкуса. Ничто сомнительное, второсортное не могло пройти незамеченным. Тут Евгений Богратионович обрушивался всей силой своего горячего темперамента на «провинившегося». Пятнадцать, двадцать, тридцать минут стоял под обстрелом вахтанговских замечаний актер, допустивший на сцене безвкусицу. Вахтангов требовал высоко ответственного отношения к искусству, к своей профессии. Он заставлял своих учеников проводить каждую репетицию на уровне большого искусства. Эту требовательность он воспринял в стенах Художественного театра у своих учителей К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Репетиция требует такого же ответственного отношения к работе и такой же мобилизации всех творческих сил, как и спектакль. Активная, интенсивная работа фантазии в процессе репетиций — один из самых важных моментов творческого состояния актера.

Проблема фантазии занимает большое место в учении К. С. Станиславского. Вот что говорит Станиславский в книге «Работа актера над собой», в главе четвертой — «Воображение»[[17]](#footnote-9). «… Каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения… А творческая работа над ролью и над превращением словесного произведения драматурга в сценическую быль вся, от начала до конца, протекает при участии воображения… Поэтому обращайте чрезвычайное внимание на развитие вашего воображения»[[18]](#footnote-10).

Продолжая поиски новых средств сценической выразительности, Вахтангов одновременно искал и те определения, которые, как ему казалось, наиболее точно выражали его сценические принципы. Назвав свой идеал «фантастическим реализмом», он полемически противопоставлял свое понимание искусства примитивной, мелкой правде, пышно расцветшей в интимном театре у лжепоследователей Станиславского, неверно трактовавших его учение, его систему. В своих исканиях Вахтангов стремился исправить не только чужие ошибки, но и свои собственные. Надо было уходить от мелких проблем, от «самокопания»…

Пришел новый зритель, настоятельно требовавший нового искусства, которое бы отражало все величие революционных событий. Искусство призвано было дать ответ на новые вопросы жизни, отразить невиданные в истории общественные перемены. Средства и силы сценической выразительности дореволюционного театра были явно непригодны для театра первых революционных лет, и Вахтангов, как чуткий художник, ощутил и осознал требования народа, заполнившего зрительный зал. Но как перестроить, как изменить театральное искусство, которое целиком зависит от драматургии, если нет нужных пьес, отвечавших запросам зрителей? Можно было использовать два пути:

первый — по-новому прочесть классику, найдя для нее новое раскрытие, созвучное революции и в идейном и в художественном отношении;

{172} второй — подготавливать рождение новой драматургии через утверждение новых форм сценического искусства, для чего как можно более убедительно раскрывать в своих спектаклях особенности, характер и творческие возможности нового театра — театра больших масштабов, великих идей, тесно связанного с жизнью и борьбой революционного народа.

Бывают эпохи, когда необходимо решительно и твердо ломать старое, ломать беспощадно и сурово. В те первые советские годы происходило великое переустройство жизни России. Шла грандиозная ломка старого мира. Ломалось и искусство. Но старое разрушалось во имя нового, во имя развития нарождающегося свободного общества. Это прекрасно понимал и чувствовал Вахтангов, который боролся со старым театром, разрушая его отжившие формы во имя утверждения нового искусства, яркого, правдивого и светлого, искусства, нужного людям, созидающим новый, прекрасный мир.

Вахтангов никогда не изменял вечным реалистическим основам учения Станиславского, никогда не подвергал сомнению его систему. Он критиковал ее слабые стороны, высказывал новые мысли, с которыми Станиславский часто соглашался. «Вы первый плод нашего обновленного искусства, — писал Вахтангову Станиславский. — Я люблю Вас за таланты преподавателя, режиссера и артиста; за стремление к настоящему в искусстве; за умение дисциплинировать себя и других, бороться и побеждать недостатки. Я благодарен Вам за большой и терпеливый труд, за убежденность, скромность, настойчивость и чистоту в проведении наших общих принципов в искусстве. Верю и знаю, что избранный Вами путь приведет Вас к большой и заслуженной победе»[[19]](#endnote-11).

Станиславский хотел вместе с Вахтанговым поставить «Моцарта и Сальери». Как известно, роль Сальери в пушкинском спектакле МХТ в 1915 году не удалась Станиславскому. Эта неудача нанесла ему большую травму и вместе с тем привела его к важным выводам в области основ актерского искусства. Мысль воплотить на сцене пушкинский шедевр не оставляла его долгие годы. На сложном материале пушкинской пьесы, где актеру необходимо совершенное владение внутренней и внешней техникой, где музыка стиха, его ритм требуют безупречного владения словом, где страсти выходят далеко за пределы бытовой правды и требуют большого напряжения и накала, где мысль нуждается в особой точности и чеканности выражения, где пластическая сторона движения, жеста должна быть предельно отточена, — именно на этой работе, сложной и необычайно ответственной для актера, хотел встретиться с Вахтанговым Константин Сергеевич.

Мы можем только сожалеть, что этих встреч было мало и что мы не имеем о них подробных сведений.

О начавшейся работе Вахтангов рассказывал нам на репетициях в студии. Из его рассказов было ясно, что Станиславский мечтал найти вместе с Вахтанговым ответ на ряд вопросов, возникших в период работы над пушкинским спектаклем в 1915 году и не нашедших тогда окончательного решения.

Есть все основания думать, что и эти встречи со Станиславским и, в частности, известная беседа о гротеске (записанная, к сожалению, в виде монолога, так что мыслей Вахтангова мы в этой записи не находим) не могли не сыграть своей роли в выработке Вахтанговым творческих принципов своей режиссерской работы[[20]](#footnote-11).

Вахтангова глубоко волновали в тот период многие проблемы, связанные с поисками новых творческих путей в искусстве.

{173} Каковы же были его мысли о театре? Что же такое «Турандот»? Как прозвучал этот спектакль? Нес ли он в себе силу и значимость спектакля, нужного народу в те бурные, революционные годы? Ломал ли он обветшалые традиции старого театра? Прокладывал ли он новую дорогу сценическому искусству советского театра? Есть ли это отход от учения Станиславского? Каково значение «Турандот» в истории дальнейшего развития и роста Вахтанговского театра? Вот те большие и волнующие нас вопросы, на которые необходимо ответить в этой главе о «Турандот». Для этого нужно проследить весь процесс создания спектакля, его становления и его дальнейшей сценической жизни.

В начале 1920 года на зачете по классу актерского мастерства в студии Вахтангова молодая студийка показала отрывок из шиллеровской «Принцессы Турандот». Евгений Богратионович заинтересовался пьесой Шиллера, и она была включена в репертуар студии. Подготовительную работу Вахтангов поручил Ю. А. Завадскому и К. И. Котлубай.

Первоначальное распределение ролей установило, что хана Альтоума играет Щукин, Тарталью — Басов, Панталоне — Захава. В дальнейшем, когда к репетициям приступил сам Вахтангов, были сделаны перестановки и окончательно утверждено следующее распределение ролей: Альтоум — О. Басов, Тарталья — Б. Щукин, Панталоне — И. Кудрявцев, Труффальдино — Р. Симонов, Тимур — Б. Захава, Барах — И. Толчанов, Адельма — А. Орочко, Скирда — Е. Ляуданская, Зелима — А. Ремизова. На роль принцессы Турандот была назначена проба. Показывались Ц. Мансурова, В. Тумская, Н. Сластенина, Е. Тауберг. В дальнейшем все исполнительницы играли в спектакле, но Евгений Богратионович начал репетиции с Мансуровой.

На репетициях Завадского, происходивших в Мансуровской студии, мы, участники постановки, стремились создать сказочную атмосферу с чудесными превращениями, со всем тем наивным вымыслом, который, нам казалось, поможет раскрыть поэтический смысл шиллеровской «Турандот».

Репетиции шли не на сцене, а во всех помещениях студии. Действие могло начаться в одной из комнат и закончиться в другом конце дома. Одна комната была лесом, другая — дворцом, третья — застенком; во все это мы стремились поверить с предельной наивностью. Каждый из нас вспоминал сказки, услышанные и прочитанные в детстве. Воскрешались в памяти виденные спектакли и сказочные балеты. Традиционные маски — Тарталья, Панталоне, Труффальдино, Бригелла — были обыкновенные действующие лица: канцлер, министр, начальник евнухов гарема, начальник стражи, и каждый занимался своими обязанностями по пьесе.

После возвращения из санатория Вахтангову была показана подготовительная работа. Он ее не принял. Шиллеровская сказка не отвечала тому, что искал в это время Вахтангов. На ее основе нельзя было создать нужного сегодняшнему зрителю спектакля.

Ради чего ее было ставить?

Ставить, как ставил ее Рейнхардт[[21]](#endnote-12), показывая сказочный Китай со всей изысканностью китайских интерьеров, костюмов, вещей, было неинтересно. Это привело бы к стилизации. Раскрывать пьесу, углубляясь в психологические тонкости страданий принца Калафа и Адельмы, рисуя постепенное превращение капризной принцессы в любящую женщину, — все это можно было сделать, но только горячего творческого увлечения эти задачи у Вахтангова не вызывали. Он решил отказаться от постановки «Принцессы Турандот» Шиллера и искать другой материал, другую пьесу.

{174} Но как-то на одной из бесед Евгений Богратионович вернулся к «Турандот».

— Давайте пофантазируем, — предложил Вахтангов.

Фантазировал, конечно, он один, а мы только с увлечением слушали. Я не ручаюсь за точность вахтанговских слов, а передаю мысли Евгения Богратионовича, как они запечатлелись в моей памяти:

— Что если взять за основу не пьесу Шиллера, а Карло Гоцци? Если шиллеровская «Турандот» есть законченное произведение, в котором соблюдены все законы драмы, то сказка Гоцци — это продолжение традиций народного театра, театра импровизации, рожденного на площадях Италии. Что если найти такой творческий прием, который позволил бы нам понять, как сейчас вот, в сегодняшнем дне, играть спектакли импровизационного характера? Ведь можно воскресить ту горячую страсть, которая владела актерами, игравшими на площадях для простого, неискушенного зрителя. Вся рафинированность и изысканность уйдут в сторону, и останутся непосредственные большие чувства. Придут на сцену яркие краски, жизнерадостность, юмор, а главное, молодым исполнителям придется соприкоснуться с тем важнейшим моментом в творчестве, к которому каждый актер стремится в своей работе, — это импровизационное самочувствие, являющееся наилучшим проводником к вдохновению. Но все, что намечается, потребует огромной работы всего коллектива театра. Сложнейшие задачи встанут перед актерами, и к ним придется подойти всесторонне подготовленными.

Необходимо будет безупречно разработать свою внутреннюю технику, придать ей максимальную подвижность, так как спектакль потребует взрывов больших страстей и чувств. Необходимо безупречно поставить голоса, так как тональность этого спектакля будет иной. В нем не должно быть привычных для нашего театрального воспитания полутонов. Потребуются и звучность, и звонкость, и дикционная четкость. Нужно будет воспитать в актере умение чеканно выражать мысль, добиваться скульптурной лепки фразы; развивать чувство ритма, музыкальность; заняться сценическим движением, жестом; научить обращаться с театральными предметами. Если студия берется поднять вместе со мной эту сложную работу — давайте дерзать, — закончил Вахтангов.

Студийцы, конечно, горячо приняли предложенный Вахтанговым план. Закипела подготовительная и репетиционная работа. Но Евгений Богратионович набросал пока только общие контуры своего замысла. Теперь предстояло найти пути к конкретному воплощению на сцене. С этого момента, собственно, началась режиссерская работа над спектаклем. Сейчас задаешь себе вопрос: откуда родился весь образ спектакля «Турандот»? Что это, плод усидчивой кабинетной работы режиссера, извлечение из многих прочитанных книг? Нет. Несколько книг о комедии масок Вахтангов, наверное, прочитал. Он прочел, несомненно, и то, что касалось итальянского импровизационного театра, вплоть до статей в журнале «Любовь к трем апельсинам», издававшемся Мейерхольдом в предреволюционные годы[[22]](#endnote-13). Но не эти литературные источники подсказали ему внутренний и внешний облик спектакля. Правда, Вахтангов обладал замечательной способностью на основе одной-двух прочитанных книг ярко представить себе эпоху, ее особенности, нравы, обычаи, образы, характеры, жизнь людей, их жилища, вид их одежды, быт. В этом, несомненно, одно из качеств режиссерского таланта вообще, но далеко не основное. Основное — это все-таки умение режиссера передать свое видение, свое увлечение актеру, композитору, художнику, всему коллективу, работающему над спектаклем. Поставить {175} увлекательные задачи каждому участнику, разбудить в каждом творческое начало режиссер сможет только при полной ясности для него самого главной творческой цели: во имя чего, ради чего он делает спектакль, что он хочет сказать своей работой зрителю, чем думает его взволновать, потрясти или развеселить, какие современные мысли и чувства должен унести зритель со спектакля. Вне этих больших задач Вахтангов не представлял себе работу в театре.

С кем же предстояло ему осуществить задуманный план? С молодым неопытным составом студийцев, из которых многие исполнители ответственных ролей (Мансурова, Ремизова, Щукин, Кудрявцев, Симонов) не окончили еще театральной школы, а у самых «опытных» актеров был четырех- пятилетний стаж работы на сцене. Но это не смущало Евгения Богратионовича. Была та замечательная пора, когда каждый из нас, если переводить на язык физического труда, мог работать за двоих, а то и за троих, так велика была тяга к искусству, к работе. Была та замечательная пора, когда спектакль был делом не только тех актеров, которые получили в нем роли, а большим, кровным делом всего коллектива студии. Это отношение к работе воспитывал в нас Вахтангов. Ведь каждому из незанятых почти обязательно придется участвовать в спектакле. Как же можно в него включиться, если вы творчески и технически к нему не подготовлены? Вот почему те занятия, которые были организованы в связи со спектаклем «Турандот», посещали все студийцы без исключения. Постановкой голоса занимался Митрофан Ефимович Пятницкий. Ритмом, движением, развитием музыкальности Евгений Богратионович поручил заниматься мне, после того как сам провел несколько уроков и показал основные приемы движений в спектакле «Турандот». Следуя урокам Вахтангова, я вел класс, где мы занимались упражнениями, вырабатывающими у актеров сценическую легкость, четкость, ритмичность, умение действовать на сцене в сопровождении музыки, умение носить костюм и т. д. Вспомогательной режиссурой занимались Ю. Завадский, Б. Захава, К. Котлубай. После ряда бесед Вахтангова начались репетиции непосредственно на сцене.

Первое «боевое крещение» получили исполнители ролей масок. Евгений Богратионович вызвал нас на сцену и предложил нам развеселить и развлечь состав студии, находящийся в зрительном зале на репетиции. Зрительный зал был переполнен, это происходило уже на малой сцене, в помещении на Арбате (дом 26), куда переехала из Мансуровского переулка Третья студия МХАТ.

— Какова же тема нашей импровизации? — робко заикнулся кто-то из нас.

— Любая, — был ответ Вахтангова из зрительного зала.

Начались мучительные минуты жгучего стыда и беспомощности. У нас не было никаких мыслей, никаких тем для импровизации. Так проходили при гробовом молчании зрительного зала томительные минуты, казавшиеся часами. Мы мрачно бродили по сцене, не зная, к чему придраться, за что зацепиться. Кто-то вышел за кулисы и принес корзинку, надев ее через плечо на живот, как это делают уличные разносчики, положив в нее кусочки булки, которые мы от нечего делать начали на сцене делить и есть. Появились первые междометия и звуки удовольствия от еды, перешедшие в слова. Почувствовалось некоторое оживление в зрительном зале, чья-то неожиданно сказанная фраза вызвала смех, это подбодрило, улучшило самочувствие находившихся на сцене масок. Кто-то сбегал за кулисы и пришел обратно, напялив на голову изысканную дамскую шляпу больших размеров, какие носили модницы и щеголихи. Это вызвало дружные раскаты {176} смеха в зрительном зале. Мы уходили от своей обычной внешности, прячась за все эти детали, нам становилось на сцене все легче и легче. Даже те, кто не имеет отношения к искусству, знают, как в жизни смешной рассказ, хорошо принимаемый слушателями, рождает у рассказчика подъем, он приобретает то состояние, о котором говорится «он сегодня в ударе».

Вот так, постепенно подогреваемые зрительным залом, мы становились смелее, находчивее, веселее, легко придумывая остроты, смешные ситуации, характерность, уводящие нас от самих себя. Прошло 20 – 25 минут нашей импровизации, зрительный зал грохотал от смеха, послышались аплодисменты, и вдруг, в самый кульминационный момент, когда хотелось действовать на сцене еще и еще, мы услышали голос Вахтангова: «Стоп!» Репетиция закончена. Счастливые, возбужденные успехом и приемом товарищей, мы спускались со сцены в зрительный зал. Казалось, что все уже найдено, что мы высокоодаренные, талантливейшие актеры.

Но на следующий же день мы убедились в обратном. Тот же этюд с теми же деталями катастрофически провалился и не вызвал не только смеха в зрительном зале, но даже улыбки. Так долго чередовались подъемы и срывы. Понемногу каждый из нас начинал хитрить и готовиться дома к импровизации на сцене. Особенно умело это делал Щукин. Он приносил целые рассказы, приготовленные дома, и подводил к ним в разговоре с партнером. То, что Тарталья — заика, по традиции исполнения масок, ему очень помогало. Когда ему нечего было отвечать, он начинал долго заикаться, и это уже само по себе, без текста, было смешно. А «изысканность» и «ученость» Панталоне выглядели особенно забавно, когда мудреные фразы говорились бытовым рязанским говорком. Бригелла, начальник стражи, был обжорой, простодушным, наивным, трусливым воином, пугавшимся всякой безделицы. Труффальдино — весельчак, легкий, находчивый, любивший подшутить над товарищами, разыграть их.

Так постепенно мы «обрастали характерностью», как говорится на нашем актерском языке, то есть приближались к ощущению образа, постепенно входили в него.

Очень важным событием, сыгравшим большую роль в освоении нами, участниками спектакля, природы юмора и темперамента итальянского театра масок, была встреча с музыкантом и дирижером московского циркового оркестра — Эспозито, итальянцем по национальности. Евгений Богратионович стремился найти человека, который бы непосредственно сам видел театры, игравшие на площадях в Италии, сам видел спектакли, построенные по принципу «commedia dell’arte» (комедия масок). Таким очевидцем оказался очаровательный маэстро Эспозито. Он явился к нам в театр на беседу в старинном сюртуке, парадный и торжественный. Это был старик с остроконечной седой бородой, черными молодыми глазами, весело смотревшими из-под густых бровей. Плохо говоря по-русски, очень плохо, он первое время стеснялся и не знал, с чего начать. Кто-то, желая прийти ему на помощь, спросил, видел ли он спектакли комедии масок, как они протекали, как вели себя маски в этих спектаклях? И вдруг Эспозито переменился на наших глазах, застенчивость и торжественность были отброшены. Он начал хохотать, вспоминая, что делали на сцене Тарталья, Панталоне, Труффальдино. «Здесь, в этом месте, — говорил он, — Тарталья… ха‑ха‑ха! — раздавался заливистый смех обаятельнейшего старика, — а Труффальдино ему отвечал…». Тут Эспозито совершенно отдавался во власть нахлынувших на него воспоминаний и смеялся до слез, за которыми уже решительно нельзя было разобрать ни единого слова, {177} а слышны были только всхлипы и стоны захлебывающегося от смеха человека. Через несколько минут он покорил всех нас своей непринужденностью, простотой, огромной внутренней чистотой, безудержным молодым темпераментом, и мы вместе с ним смеялись над его плохо понятными рассказами, зараженные его веселостью и жизнерадостностью. Через час он ушел, провожаемый горячими дружными аплодисментами. Евгений Богратионович обратился к нам: «Вот так и надо играть масок, как вел себя здесь, на наших глазах Эспозито. Таким должно быть их самочувствие на сцене — предельно искренним, непосредственным».

Ключ к сложным образам масок, которые были необычны для нас, актеров, привыкших к готовому авторскому тексту, был найден. Евгений Богратионович перешел к работе с актерами, имевшими постоянный авторский текст. Особое внимание он уделял разбору содержания стиха, логическому построению фразы, умению произнести ее безупречно с дикционной стороны. Он говорил, что нужно в совершенстве владеть русской речью и советовал молодым актерам учиться этому у актеров Малого театра.

Однако нам нужно было найти ключ к образам Гоцци, понять, чем они отличаются от шиллеровских персонажей. Бродячие труппы комедии масок XVI – XVIII веков играли преимущественно на площадях и улицах под открытым южным небом в городах и селах Италии. Говорить о декорациях, костюмах, бутафории, о всей этой стороне современного спектакля в те далекие времена, естественно, не приходилось. Основой театра был актер, его искусство. Актерская выразительность, его темперамент, искренность, умение захватить сердца зрителей — вот что определяло успех этих спектаклей. Но ведь приемы игры актеров того времени сильно отличаются от игры современных актеров. Нужно ли нам восстанавливать и копировать их манеру? Разумеется, делать этого не следовало — меньше всего интересовала Вахтангова реставрация всех этих приемов. Из творческого арсенала актеров итальянского театра масок мы должны были взять то вечное, что было и в русском театре, у наших предков, актеров XVIII и XIX веков: благородное и возвышенное отношение к своей профессии, их любовь к человеку, ко всему, что достойно уважения в людях. Такой актер, любимец простонародья, вставал на защиту слабых и угнетенных, против вельмож, царей, королей, всех, кто попирал права народа. Он не боялся говорить правду великим мира сего. Он был носителем гуманистической морали даже тогда, когда, исполняя роли злодеев, вызывал в зрителях горячую ненависть к самому себе, ибо наивный, непосредственный зритель почти всегда отождествлял образ с исполнителем, считая, что это один и тот же человек. Он, этот актер, часто был полуграмотен, быт его был тяжел. Почти все актеры влачили жалкое, нищенское существование, но они любили свою профессию и не променяли бы ее ни на какую другую, как бы выгодна она ни была.

На репетициях Евгений Богратионович предлагал нам искать не только особенности персонажа пьесы Гоцци, но и особенности образа актера из труппы народного театра, который исполнял бы эту же роль в пьесе «Принцесса Турандот».

Если даже в наше время по поведению актера в жизни мы нередко можем догадаться, какие роли он играет на сцене, то в старом театре амплуа актера можно было определить безошибочно. Так, например, трагик говорил низким голосом, напевно, значительно, вне зависимости от весомости мыслей, им высказываемых; двигался торжественно, скорее выступал, чем ходил. Трагики были высоки ростом, осанисты, с величественными жестами и склонностью к блистательным позам. Роль Калафа должен {182} был в старом театре играть актер на амплуа «героя», или, как еще говорили, «героя-любовника». Значит, прежде всего нужно было найти особенности, отличительные черты, свойственные актеру старого театра в данном амплуа, а потом уже от найденного образа актера идти дальше к созданию образа принца Калафа. Это была большая, сложная и интересная для актера задача двойного перевоплощения, которая не имеет ничего общего с задачей «играть отношение к образу», хотя именно так — поверхностно — поняли замысел Вахтангова некоторые театроведы. Мы вовсе не должны были пародировать чувства, напротив, мы должны были научиться возбуждать их в себе с еще большей силой, возбуждать их молниеносно, без той психотехники, которая, согласно требованию интимного театра, медленно и постепенно подводила нас к чувству.

Второй упрек, который критики часто предъявляют вахтанговской «Турандот», — это упрек в том, что актеры спектакля якобы не перевоплощались в своих героев, а иронизировали над их чувствами и поступками. Это неверная точка зрения. Работая с А. Орочко над образом Адельмы, Вахтангов предложил исполнительнице играть трагическую актрису труппы, влюбленную в героя не только по роли, но и в жизни. Вахтангов замечательно показывал, как взволнованно должна переживать актриса — Адельма трагедию своей неудачной любви. Актриса должна плакать, заливаться слезами, но не истерическими (столь неприятными на сцене), а просветленными слезами, которые приходят к актеру в минуты высокого вдохновения, когда он всем своим существом, всей силой таланта творит свое искусство для зрителя. Простим же ей стремление по-хорошему покрасоваться перед зрителем своим талантом. Взволнованные игрой актрисы, поблагодарим ее за минуты потрясения, доставившие нам художественный восторг! Именно так было всегда, когда Орочко после монолога Адельмы в последнем акте покидала сцену. Зрители награждали ее долгими горячими аплодисментами. Но нужно ли так непосредственно и открыто общаться со зрителем? — вот вопрос, который может быть мне задан.

В книге «Работа актера над собой» в главе «Общение» К. С. Станиславский пишет: «… особенность нашего сценического общения в том и заключается, что оно происходит одновременно с партнером и со зрителем. С первым непосредственно, сознательно, со вторым — косвенно, через партнера, и несознательно. Замечательно то, что и с тем и с другим общение является взаимным»[[23]](#footnote-12).

Когда актер говорит кому-нибудь из знакомых, не связанных с театром, банальную фразу: «Я так вошел в роль, что забыл о зрителе, забыл, что я на сцене», — то он говорит неправду. Актер никогда не забывает, что он на сцене. Он сделает паузу для того, чтобы переждать реакцию зрителей. Он прекрасно слышит кашель и всякий шум по ту сторону рампы. Он благодарен зрителям и начинает играть лучше и вдохновеннее, когда слышит мертвую тишину в зрительном зале, — признак того, что публика захвачена действием. Публика же, в свою очередь, тоже действует, участвует в спектакле, не стесняясь аплодировать во время действия, выражая свой восторг актеру, давая о себе знать из темноты зрительного зала, переживая вместе с актером все перипетии пьесы. И в таком общении актера со зрителем нет ничего плохого, наоборот, только при таком тесном контакте и возникает большое, праздничное искусство.

Стремясь установить такой контакт, достичь наибольшего участия зрителей, что особенно важно в спектакле, построенном во многом на импровизации, Вахтангов во время репетиций «Турандот» сознательно расширил «круг внимания» актеров: «четвертую стену» он перенес за пределы {183} рампы, до задней стены партера и галерки. Во всех случаях, когда по ходу спектакля действие перебрасывалось в зрительный зал (выход масок в партер для встречи зрителей) или когда шли обращения непосредственно в публику, в зал давался свет. Тем самым зрители как бы предупреждались, что сейчас наступает момент самого непосредственного общения актеров со зрителями. Нужно ли говорить, что все эти моменты были органично оправданы действием и выполнены с присущим Вахтангову вкусом и чувством меры.

Непринужденно и весело, открывая перед публикой все секреты актерского искусства, его «кулисы» и его «кухню», Вахтангов тем самым высоко поднимал престиж актера, подчеркивал значение и блеск виртуозного актерского мастерства.

Вахтангов на репетициях «Турандот» не переставал говорить о магическом «если бы». Оно в «Турандот» звучало так: «Если бы вы были актером народного театра, исполняющим роль Калафа, как бы вы действовали в предлагаемых обстоятельствах, заданных материалом пьесы?»

С чем же боролся Вахтангов в искусстве театра на этом этапе его развития? Вахтангов изгонял из театра келейные методы работы, расцветшие в многочисленных студиях того времени. «Переживания» стали самоцелью, стали перерождаться в сентиментальные мелкие чувства, в неглубокие страсти, прикидывающиеся многозначительными. Процесс накопления чувств был невероятно длителен. Накопив небольшое чувство, актер боялся его расплескать. Театр превращался в закрытый монастырь, где служили жрецы, посвященные в тайны искусства.

Надо было вскрыть и со всей непримиримостью показать, насколько чужд, несовременен такой метод работы актера, и дать народу здоровое искусство, искусство больших чувств и страстей, соответствующее величию эпохи.

Для этого, в первую очередь, надо было сорвать покровы таинственности, которой окружали многие деятели театра свое «необычайное» искусство снобов, прятавшихся от жизни и революции под предлогом служения искусству.

Быть может, читающим эти строки сказанное покажется преувеличенным. Стоило ли бороться, подумает читатель, против превращения театра в монастырь? Но надо вспомнить, что это происходило на третий год рождения Советской власти, когда большая часть русской художественной интеллигенции была еще далека от революции и ее идей, а многие интеллигенты, находясь в белогвардейских войсках, воевали против молодой Советской республики и в результате оказались выброшенными за пределы Советского государства.

Но, может быть, Вахтангов, борясь с такого рода искусством, стремился разрушить старые хорошие традиции русского театра, отбрасывая то ценное и вечное, что должно войти в искусство нового общества? Конечно, нет. Ни на одной репетиции «Турандот» мы не слышали от Вахтангова ни одного слова отрицания или неприятия реалистического учения Станиславского.

Рассматривая тот или иной раздел системы Станиславского, Вахтангов находил все новые, все более широкие возможности ее конкретного использования и применения в актерском творчестве. Причем Вахтангов настойчиво и неоднократно напоминал нам, что своеобразная трактовка отдельных элементов системы, которую он давал на репетициях «Турандот», нужна для раскрытия содержания и построения формы именно этого спектакля, предопределена данным конкретным замыслом, что постановка «Гамлета» (которую замышлял Евгений Богратионович) потребует нового толкования {184} тех же элементов системы, уже применительно к особенностям шекспировской трагедии.

Надо помнить, что репетиции «Турандот» шли в 1920 – 1921 годах. В тот период Станиславский находился еще на пути к окончательному созданию системы, многое тогда еще только выяснялось для него самого, многое он продолжал искать, чтобы точнее определить методы работы актера над собой и над ролью. Печатного изложения системы тогда еще не было вовсе, и многие ее элементы, изложенные в «Работе актера над собой», вообще сложились уже после смерти Вахтангова.

Чтобы еще раз подчеркнуть ту мысль, что работа над «Турандот» ни в какой мере не свидетельствовала об отходе Вахтангова от учения Станиславского, я процитирую еще один отрывок из той же книги «Работа актера над собой»: «Допустим, что артист чувствует себя прекрасно на подмостках, во время творчества. Он владеет собой настолько, что может, не выходя из роли, проверять свое самочувствие и разлагать его на составные элементы. Все они работают исправно, друг другу помогая. Но вот происходит легкий вывих, и тотчас же артист “обращает очи внутрь души”, чтобы понять, какой из элементов самочувствия заработал неправильно. Осознав ошибку, он исправляет ее. При этом ему ничего не стоит раздваиваться, то есть, с одной стороны, исправлять то, что неправильно, а с другой — продолжать жить ролью»[[24]](#footnote-13).

Высказанная здесь Станиславским мысль еще и еще раз показывает, сколь досконально знал актера мудрый педагог, как безупречно точно анализировал он внутреннее состояние, сопутствующее актеру в момент пребывания на сцене. Так же тонко разбирался в психологии актера и Евгений Богратионович. Он никогда не навязывал актеру методов работы, противных его творческой природе. Он считал, что высшее мастерство режиссера обнаруживается тогда, когда режиссер создает на сцене условия, всемерно стимулирующие творчество актера. Такие условия — от репетиции к репетиции — и создавались Вахтанговым в работе над «Турандот».

… Репетиции «Турандот» подходили к моменту, когда уже пора было «собирать» спектакль, собирать воедино все, что сделано в «лабораториях» по его подготовке.

Наступили самые замечательные, незабываемые дни репетиций, происходивших теперь в зрительном зале на небольшой сцене. Это были дни исключительного творческого подъема, дни напряженной работы с Вахтанговым. Часы пролетали незаметно, репетиции шли вечером или ночью и заканчивались под утро. Каждый из учеников Вахтангова знал, что мы видим учителя в театре последние дни, но мы прятали свое горе и свою взволнованность точно так же, как Вахтангов скрывал от нас свое состояние, преодолевая нечеловеческие физические боли. Нам только хотелось как можно лучше и талантливее делать все то, что требовал Евгений Богратионович. Может быть, мы хоть немного облегчим его страдания? И вот еще один «парадокс об актере»: в эти дни в театре было особенно весело и празднично!

Гремит увертюра оркестра. Участники спектакля облачаются в парадные костюмы. На сцене уже появились декорации. Установлена и выверена сложная световая партитура спектакля. Зрительный зал почти заполнен актерами, не участвующими в спектакле, и техническими работниками театра. Евгений Богратионович упорно отрабатывает завязку и концовку спектакля, пробует все новые варианты начальной и финальной сцен. Как начать этот необычный праздничный спектакль, чтобы сразу вовлечь зрителя в действенное соучастие в творчестве актеров, столь необходимое для {185} радостного, особого характера всей постановки? Для этого, очевидно, нужно предварительное — до начала действия — знакомство актеров со зрителями. Так возникает мысль о параде. По первому варианту актеры должны были находиться в зрительном зале и подниматься на просцениум при первых же звуках музыки. В дальнейшем Евгений Богратионович отказался от этой мысли, и актеры появлялись перед публикой из-за занавеса. Смысл парада заключался, однако, не только в знакомстве зрителей с актерами. Парад сразу придавал началу представления торжественный, праздничный характер, вводил зрителей в особую, приподнятую и вместе с тем непринужденную атмосферу спектакля. Театр как бы сразу условливался со зрителями, на каком сценическом языке поведется весь разговор.

Опытный режиссер и актер в экспозиции сценического действия обычно незаметно вводят зрителей в нужную атмосферу, подготавливая их к верному восприятию спектакля. Повторяю, обычно это делается незаметно. Вахтангов же, начиная действие парадом, стремился добиться той же цели смело, откровенно, не вуалируя, не скрывая от зрителей своих намерений, как бы заведомо раскрывая все тайны театрального искусства: мы будем играть сказку, но пусть зрители увидят сказочность в первую очередь в самом искусстве театра, в тех превращениях, которые происходят на их глазах, когда актеры, преображаясь в героев спектакля, молниеносно одеваются и гримируются тут же на сцене, во время парада!

Если начало спектакля — это парад-знакомство, то, естественно, финал должен строиться на прощании труппы со зрителями. И Евгений Богратионович ищет финальную точку спектакля, столь трудно дающуюся каждому режиссеру. В нем, в этом заключительном аккорде, нужно было дать зрителям возможность как бы подытожить свои впечатления, еще раз осознать основную идею, мысль спектакля. И Вахтангов создает трогательный, волнующий финал «Принцессы Турандот». Под звуки хорошо известной уже зрителям музыки, звучавшей теперь не так бравурно и весело, как раньше, а с лирической грустью, строилась финальная мизансцена: разгримировавшиеся актеры, взявшись за руки, одним движением головы прощались со зрителями и медленно уходили за занавес. Происходило прощание зрителей и актеров, успевших сдружиться за три часа спектакля.

Последняя репетиция Вахтангова в театре. Евгений Богратионович, изнуренный болезнью, полулежит в зрительном зале в шестом ряду (там, где в дальнейшем было навсегда отмечено место Вахтангова). Но всякий раз, когда необходимо что-нибудь показать актеру или выправить мизансцену, он с невероятной легкостью, забывая свою болезнь, проходит через зрительный зал, взбегает по ступенькам на сцену и, сделав замечание, выправив недостатки, возвращается к своему месту, в шестой ряд.

Вот под утро начинается черновая генеральная репетиция. Наконец, прошел весь спектакль, после долгой тщательной работы собранный Вахтанговым. Евгения Богратионовича на извозчике увозят домой. Больше в театре он уже не появлялся. Эта последняя репетиция состоялась в ночь с 23 на 24 февраля 1922 года. Но и прикованный к постели, Евгений Богратионович продолжал руководить работой. Его ежедневно посещали режиссеры спектакля Завадский, Захава, Котлубай, получая от него указания и замечания по выпуску спектакля. Вахтангов вызывает к себе нас, «масок», и пробует, и меняет, и проверяет вместе с нами остроумный, смешной текст для первого представления. Он озабочен и строительством театра, он продумывает репертуарные планы на ближайшее время. С огромным волнением ожидает он дня показа «Турандот» Станиславскому и Немировичу-Данченко и своим товарищам по МХАТ и Первой студии.

{186} Наконец, этот знаменательный день наступает.

За кулисами огромное волнение. Решается судьба студии, сдается экзамен на творческую зрелость, а главное, каждый участник спектакля чувствует ответственность перед Вахтанговым не только за себя, но и за весь спектакль в целом. В зрительном зале появляются величественная фигура Константина Сергеевича. По «беспроволочному телеграфу» за кулисы непрерывно поступают сведения о новых и новых гостях, прибывающих в театр. Приходят хорошо известные каждому из нас актеры и режиссеры Художественного театра и его Первой и Второй студий. Исполнители спектакля уже собрались на сцене за занавесом, пожимают друг другу руки, обнимают, подбадривают друг друга. У всех одна неотступная, навязчивая мысль — мысль об Евгении Богратионовиче. Мы знаем, что Завадский перед началом спектакля должен прочесть собравшимся мхатовцам письмо Вахтангова. Из зрительного зала помощнику режиссера дается сигнал о том, что можно начинать спектакль. Весело и торжественно зазвучал марш «Турандот». Первыми появляются маски, они звонкими голосами оповещают зрителей: «Представление сказки Карло Гоцци “Принцесса Турандот” начинается».

«Парад!» — кричит Тарталья — Щукин и вместе с Панталоне — Кудрявцевым приоткрывает занавес, давая небольшой проход для актеров — исполнителей ролей. Слева актрисы, справа актеры выходят к рампе и расходятся по всему просцениуму, занимая определенное для каждого исполнителя место. Завадский должен представить всех участников, но предварительно зачитывает письмо Вахтангова. Вот его содержание:

«Учителя наши, старшие и младшие товарищи! Вы должны поверить нам, что форма сегодняшнего спектакля — единственно возможная для Третьей студии. Эта форма не только форма для сказки “Турандот”, но и для любой сказки Гоцци. Мы искали для Гоцци современную форму, выражающую Третью студию в ее сегодняшнем театральном этапе.

Форма потребовала не только рассказа содержания сказки, но и сценических приемов, может быть, для зрителей не заметных, но совершенно необходимых для школы актера.

Любая пьеса — предлог образовать в студии на полгода специальные, необходимые для данной формы занятия.

Мы еще только начинаем. Мы не имеем права предлагать вниманию зрителей спектакля в исполнении великолепных актеров, ибо еще не сложились такие актеры. Для того чтобы сложились мастера сцены, требуются годы. И вот мы делаем отбор людей, мы ищем сценические законы, впитываем все, что дает Константин Сергеевич (Станиславский), и даже не мечтаем еще о спектакле театральном. До тех пор, пока мы не составили труппы из воспитанных по нашему лабораторному способу мастеров, мы будем показывать лабораторные работы.

Сейчас мы ищем современные формы Островского, Гоголя и Достоевского. Три пьесы этих писателей — только предлог искать форму, а следовательно, искать средства ее выразить. Также и “Гамлет”, которого мы взяли в работу, — такой предлог. Мы знаем, что “Гамлета” нам не сыграть, но мы также хорошо знаем, что работа над “Гамлетом” увлечет студию и даст ей много такого, о чем она сейчас не знает».

Дальше в своем письме Вахтангов представил публике актеров. Он сообщил, что исполнительница заглавной роли Турандот — Мансурова и исполнительница роли ее подруги Адельмы — Орочко играют в этом спектакле первые свои роли, а исполнительница роли Зелимы — Ремизова — пока еще ученица третьего курса школы. Вахтангов заботился о молодых {187} актерах, он хотел дать нашим многоопытным зрителям и критикам верные критерии оценки дарований молодых, только еще вступивших на сцену.

Письмо прочитано. Медленно, под звуки вальса «Турандот» (кстати, вальс этот был своеобразным «плагиатом» — он был вариацией песенки из спектакля Вахтангова «Потоп»)[[25]](#endnote-14) открывается сцена, на которой в продуманном «беспорядке» разбросаны яркие детали костюмов героев сказки. Труффальдино первым легко вскакивает на площадку и отрывисто, по‑цирковому командует: «Хоп!» По этому сигналу актеры быстро и легко взбегают на площадку, по команде Труффальдино поднимают детали костюмов и в ритме вальса плавно подбрасывают разноцветные куски ткани, прежде чем в них облачиться. Эта игра яркими кусками ткани, взлетающими в воздух в ритме музыки, пестрота красок и пластичность движений актеров сразу же вызывали бурные аплодисменты зрительного зала. Одеться и загримироваться на глазах у зрителей — дело нескольких минут, и вот через две‑три минуты, силой театрального волшебства перевоплотившись в персонажей сказки «Принцесса Турандот», актеры бегут к рампе и выстраиваются перед очарованной и изумленной публикой. «Вот мы и готовы!» — сообщает Труффальдино. Оркестр играет вступление к песенке, которую поют все участники спектакля:

Вот мы начинаем  
Нашей песенкой простой.  
Через пять минут Китаем  
Станет наш помост крутой.  
 Все мы в этой сказке  
 Ваши слуги и друзья.  
 Среди нас четыре маски —  
 Это я, я, я, и я!

Раскланиваются маски, произнося текст последней строфы в ритме песенки. Трудный ритмический пассаж, отрывистые «я, я, я» нужно было уложить в быстрый темп музыки. Дальше песенка развивается в более плавном темпе запева:

Занавес раскроем  
И под вихрями тряпья  
Вам покажем. Как героя  
Полюбили я и я! —

сообщают Адельма и Турандот.

Вот мы начинаем  
Нашей песенкой простой,  
Через пять минут Китаем  
Станет наш помост крутой.

С каждым тактом ускоряя темп, заканчивают актеры свою песенку. Ритмично извиваясь змеей-вереницей, легко и весело убегают они за кулисы. Последними бегут четыре маски. Они без конца колесят по сцене, все время нарочно сбиваясь с пути, никак не попадая куда нужно, натыкаясь друг на друга. Легкий Труффальдино ведет эту четверку, за ним бежит седой почтенный Панталоне, далее припрыгивает Бригелла, и завершает всю группу мелкими шажками, боящийся отстать от товарищей толстяк Тарталья, которого по инерции заносит в сторону на поворотах.

Наконец маски скрываются за кулисами, провожаемые раскатистым смехом и дружными аплодисментами публики, до которой дошли взволнованность, торжественность и радостная приподнятость парада. Маленькая {190} пауза в несколько секунд, и вот мы слышим уже звуки веселой польки, под которую начинают действовать «слуги сцены», наши молодые актрисы, одетые в синюю театральную прозодежду, — каждая с номером на спине, подобно игрокам футбольной команды. Слуги делают в ритме музыки перестановку, превращая пустую покатую площадку сцены в улицу Пекина. Для этого спускаются веревки с разноцветными грузами. На палках навешаны три полотнища с аппликационными изображениями китайского города. Матерчатые декорации, подтягиваемые слугами, одновременно взвиваются вверх, и мы сказочно быстро оказываемся в городе Пекине, в чем не может быть никакого сомнения, так как об этом сообщают большие буквы ПЕКИН, начертанные на полотнищах.

Предвидя возможную критику принципа оформления «Турандот», принципа подчеркнутой условности, хочется снова сослаться на Станиславского. Говоря об этюде, сделанном студийцами, он высказал такую важную мысль:

«Это один из бесчисленных примеров того, как с помощью воображения можно внутренне перерождать для себя мир вещей. Его не надо отталкивать. Напротив, его следует включать в создаваемую воображением жизнь.

Такой процесс постоянно имеет место на наших интимных репетициях. В самом деле, мы составляем из венских стульев все, что может придумать воображение автора и режиссера: дома, площади, корабли, леса. При этом мы не верим в подлинность того, что венские стулья — это дерево или скала, но мы верим подлинности своего отношения к подставным предметам, если бы они были деревом или скалой»[[26]](#footnote-14).

Думаю, что если актер сам увлеченно верит в предлагаемые обстоятельства, то, значит, сделан уже большой шаг к тому, чтобы передать эту веру зрителям.

Недавно я видел представления труппы актеров, гастролировавших в Москве. Особенно сильное впечатление произвела сцена на постоялом дворе. В течение двадцати минут высокоодаренные, талантливейшие актеры искали друг друга в темноте… при полном, даже ослепительном свете на сцене. Актеры вели себя так, что мы ни на минуту не сомневались: перед нами два человека, пытающиеся поймать друг друга в полнейшей темноте. Сцена изображала большую комнату постоялого двора, на что указывал, впрочем, только один стоявший посередине стол. Мы вполне отчетливо представляли себе, где дверь, где окно, где стоят несуществующие предметы, на которые они в процессе действия то и дело натыкаются. Мы настолько привыкли к «полной темноте», что когда кончилось это изумительное по правдоподобию и по тонкости мастерства представление, то мы испытывали ощущение, какое испытывает человек, долго просидевший в темной комнате, в которую внезапно дали яркий свет…

И вот в созданном Вахтанговым Китае на улице Пекина появляется Барах — воспитатель Калафа. Он напевает мелодию, варьирующую песню Индийского гостя из оперы Римского-Корсакова «Садко». Лирическая песня сменяется тревожными аккордами, предвещающими приближение чего-то таинственного. И в самом деле неожиданно появляется воспитанник Бараха принц Калаф: Барах и Калаф долгое время были разлучены жестокой судьбой. А теперь они счастливы, они снова вместе. Этот разговор, так же, как и рассказ Бараха о сумасбродной принцессе Турандот, которая повергла «в скорбь и ужас всю страну», одного за другим отправляя на казнь всех претендентов на ее руку и сердце, мог бы прозвучать скучноватой экспозицией, во время которой зрители, позевывая, ожидали бы начала действия. Но Вахтангов построил эту сцену с таким блеском сменяющих {191} друг друга сценических задач (встреча, радость, расспросы, повествование о страшных событиях, происходящих в городе), с таким мастерством диалога и подачи мысли, что сцена напряженно слушалась зрительным залом. Характер общения находящихся на сцене актеров в этот момент можно было бы определить как общение с публикой через партнера.

Действие развивается дальше. Выходит друг казненного смельчака Измаил, который горько оплакивает погибшего юношу, не сумевшего разгадать загадки принцессы Турандот. В порыве отчаяния он бросает на землю и топчет портрет красавицы принцессы, и, продолжая жалобно сетовать и причитать под музыку, звучащую тоже как своеобразная музыкальная жалоба, удаляется за кулисы.

Тут наступает кульминационный момент первой картины. Калаф, вырвав портрет из рук Бараха, влюбляется в изображение принцессы. Этот момент был построен режиссерски безупречно точно, если вспомнить, что нужно было убедительно показать чувства, которые обуревают человеком, когда он влюбляется с первого взгляда. Пластически сцена была построена так, что Калаф, любуясь изображением и рассматривая его со всех сторон, дает возможность полюбоваться портретом, нарисованным в профиль, и зрителям, сидящим в партере. Им видно, что там изображена действительно необыкновенно красивая женщина, хотя портрет нарисован одной линией, напоминая изящную камею с классическим, античным носом.

Тщетны увещевания Бараха, пытавшегося уговорить своего любимца не поддаваться искушению: Барах в отчаянии. Калаф уходит искать счастья — отгадывать загадки Турандот. На крик Бараха выбегает его жена Скирина — служанка во дворце принцессы Турандот, женщина, характер которой определяется короткой репликой Бараха, когда та начинает выпытывать имя принца: «Не любопытствуй!» Характеристика Бараха точна. Скирина готова все отдать, лишь бы узнать имя незнакомца. Убежавшую со сцены Скирину сменяют слуги, начинающие перестановку для следующей картины, которая должна происходить во дворце хана Альтоума.

Появляются Труффальдино и Бригелла. По их команде закрывается специальный занавес спектакля «Турандот», за которым продолжается перестановка. Маски начинают веселый диалог. Впускается опоздавшая публика, которой Труффальдино и Бригелла, изображающие уже билетеров, помогают усаживаться по своим местам. Начинается веселое оживление в зрительном зале. «Почему вы опоздали?» — спрашивает кого-то из зрителей Бригелла. Более находчивые зрители вступают в диалог с масками. Менее находчивые стараются поскорее добраться до своих мест и стать зрителями, а не актерами. Такое непосредственное общение сближает зрителей и актеров. Театр еще сильнее и органичнее втягивает в действие публику, делая ее соучастницей спектакля. Опоздавшие рассажены. Маски возвращаются на сцену. Но, оказывается, перестановка еще не закончена. Начинается диалог между Труффальдино и Бригеллой. За тысячу спектаклей «Турандот» темы бесед и остроты, которыми была пересыпана эта сцена масок, часто менялись. Тут были отклики на злободневные театральные новости, на новые постановки московских театров, были остроты, направленные в адрес критиков и отдельных деятелей театра. Были сатирические характеристики политических деятелей зарубежных буржуазных стран. Так, например, одновременно с международной конференцией в Генуе на сцене Малого театра состоялась премьера по пьесе Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе». На эту тему исполнителем роли Труффальдино была пущена крылатая острота, что в Москве, мол, идет пьеса «Фиаско {192} заговора в Генуе». Были остроты, направленные и на недостатки нашего быта, высмеивающие ограниченных чиновников, занимающихся мелким бюрократическим администрированием, затрагивался и ряд других злободневных тем.

Нужно сказать, что всякий новый текст, придуманный перед спектаклем, требовал большой собранности актеров в момент, когда он впервые произносился на подмостках. Произнести новый текст всегда бывает очень страшно. Дойдет или не дойдет остроумная фраза до зрителя? Вызовет ли она благожелательную реакцию? Так называемая «обкатка» нового текста доставляла всем маскам минуты большого волнения. Если всякая роль в какой-то мере волнует актера перед началом спектакля, то роль с импровизационным новым текстом усугубляет волнение. Бывали и блестящие удачи в этих сценах, были и провалы, доставлявшие исполнителям большое огорчение.

Но вот перестановка готова. «Начинается вторая картина!» — объявляют Труффальдино и Бригелла.

Раскрывается занавес. Сцена представляет собой зал дворца хана Альтоума. Это так называемая «сцена Дивана», место заседания мудрецов. Два трона — хана и принцессы — вот и вся «роскошная» обстановка дворца. Под звуки марша, напоминающего китайскую музыку с характерным для нее шумным звучанием ударных инструментов и заливающимися флейтами, начинается шествие мудрецов Дивана, советников императора. Это, без всякого сомнения, мудрецы: они глубокомысленно расхаживают по сцене, церемонно здороваются, озабоченно и важно вздыхают, разводя руками и этим показывая, очевидно, бессилие своей мудрости. Ведь никто из этих мудрецов не может придумать, как спасти страну от беды, в которую повергла народ жестокость упрямой принцессы Турандот.

Но вот торжественная музыка оповещает о приближении императора. Мудрецы, усевшись по своим местам спиной к публике, молитвенно поднимают руки и почтительно склоняют головы, ожидая его появления. Вся эта торжественная «предыгра» развенчивается выходом самого императора. Запыхавшись от быстрой ходьбы, он ковылял далеко не торжественной, старческой походкой к трону и, с трудом вскарабкавшись по его ступенькам, устраивался там вместе со своими министрами Тартальей и Панталоне. В руках у императора платок. Он постоянно вытирает слезы, обильно проливаемые по всякому малейшему поводу. Вот и сейчас со слезами на глазах он начинает свою тронную речь:

«О, верные мои! Доколе буду страдать и мучиться!»

Но китайские церемонии, конечно, существуют, и каждая фраза императора прерывается музыкой и ритуалом бесконечных поклонов, отвешиваемых мудрецами и министрами.

Едва один несчастный принц  
Успел расстаться с жизнью  
И его кончину оплакал я.  
Как вот другой явился  
И новой скорбью мне сжимает грудь.

Посетовав на свою тяжелую жизнь, Альтоум делает весьма неприятный для своих придворных вывод: «И некому советом мне помочь!»

Пришло время для выступления масок Тартальи и Панталоне. «А, да! да! да! да! — протяжно и глубокомысленно начинает старый Панталоне, явно не зная, что посоветовать императору.

“Панталоне, что ты сказал?” — заикаясь, спрашивает Тарталья.

{193} “А я сказал: а, да, да, да, да!”

“Это ты здорово сказал!” — заключает Тарталья.

Начинается сцена масок: речь идет и о римском папе и о рязанском происхождении Панталоне. Это просто веселые игровые сценки, блестяще исполняемые Щукиным, который, беспрерывно заикаясь, завершает эпизод прямым вопросом императору:

“И вообще, царь вы или не царь?”

“Ну царь”, — робко отвечает Альтоум».

«Ну а если царь, то и царствуй на страх врагам! Нужно же что-нибудь делать!» — налетает на императора разошедшийся Тарталья.

Конечно, окончательно запутавшиеся министры ничего толкового придумать не могут. Поэтому приходится пригласить очередную жертву Турандот — принца Калафа — в зал заседаний.

Пусть новый принц войдет сюда, —  
Попробуем его отговорить! —

заявляет добряк Альтоум. Но все попытки масок уговорить принца отказаться от притязаний на руку принцессы ни к чему не приводят. «Иль Турандот, иль смерть!» — торжественно и непримиримо заявляет Калаф.

Ну, пусть тогда войдет принцесса,  
И пусть она упьется новой жертвой! —

безнадежно махнув рукой, говорит Альтоум.

Начинается церемония выхода Турандот. Первыми выпархивают в танце, пародируя манеру Айседоры Дункан, рабыни Турандот. Далее — ее подруги, Адельма и Зелима, и наконец сама принцесса. Лицо ее закрыто легкой вуалью, дабы не сразить красотой претендента на ее руку принца Калафа, которому предстоит сложная задача отгадать три загадки.

Согласно ритуалу, оглашается декрет, который переводит с китайского на русский язык Тарталья. В декрете смельчака недвусмысленно предупреждают: если он не разгадает загадок, то ему предстоит тотчас лишиться головы!

Все приготовились слушать первую загадку. Император, министры, мудрецы, рабыни насторожились, чтобы не проронить ни одного слова Турандот. Калаф замер в ожидании. Он наклонил голову, стараясь сосредоточиться, руки его, направленные к толпе, выражают просьбу вести себя как можно тише, не отвлекать его, не мешать ему слушать и думать.

Звучит текст первой загадки, произносимой Турандот — Мансуровой ритмически размеренно, звонким и очень музыкальным голосом.

Все присутствующие повторяют загадку, копируя интонации Турандот. Загадка произнесена. Удар тарелок в оркестре. Наступает мертвая напряженная тишина. Все взоры прикованы к Калафу. «Зал заседаний» замер. Калаф, закрыв лицо рукой, думает над разгадкой. Вдруг лицо его проясняется. Сообразив, что разгадка найдена, участники сцены еще не верят такому счастью, не верят, что она правильна. Но тут голосом, полным радости, Калаф начинает объяснять смысл загадки и громко выкрикивает свой первый ответ: «Огонь!»

Мудрецы лезут распечатывать большие конверты, в которых лежат отгадки. «Огонь, огонь, огонь!» — трижды хором радостно восклицают они, показывая публике куски картона, на которых крупными буквами напечатано это слово. Всеобщее ликование. Нет конца радости Альтоума и министров-мудрецов. Одна только принцесса Турандот несколько растеряна и выбита из колеи. Ведь это в первый раз нашелся человек, сумевший {194} разгадать ее загадку! Гордость ее задета. Но пусть принц поломает голову над второй загадкой!

Большими усилиями водворяется тишина в зале дворца. И, как бы торопясь сломить упорство принца, Турандот тотчас объявляет вторую загадку. Взволнованные придворные проговаривают ее шепотом, слышны только отрывки фраз, сказанных приглушенными, напряженными голосами. Все с надеждой и ожиданием смотрят на Калафа. Но тот сперва явно не находит ответа. Проносится шепот отчаяния: «Не может отгадать», «Не знает разгадки». Вот, однако, неожиданный удар литавр и тарелок в оркестре заставляет всех вздрогнуть. Это сигнал к ответу принца. Он нашел разгадку. «Радуга!» — победоносно восклицает он.

Принцесса Турандот не дает вспыхнуть всеобщему ликованию и тотчас властным, энергичным тоном привлекает к себе внимание принца и окружающих. Сейчас будет пущено в ход самое сильное оружие, которое наверняка сразит принца. Взволнованно, в быстром темпе говорит Турандот свою третью загадку. Заканчивая текст этой последней загадки, принцесса вдруг со словами «Смотри в лицо и не дрожи» открывает вуаль. Принц почти лишается сознания, пораженный небесной красотой. Успевшие полюбить Калафа члены Дивана, рабыни, маски, сам царь хлопочут вокруг, чтобы привести его в чувство; особенно страдают Тарталья и Панталоне. Невероятным усилием воли принц собирает последние остатки сил и начинает, медленно повторяя вопрос, разматывать нить загадки. Вместе с каждым словом нарастает нетерпеливое ожидание ответа. Присутствующие преображаются на наших глазах вместе с ответом Калафа.

«Молния!» — во весь голос, не скрывая своего счастья и торжества победы, провозглашает Калаф.

Тут начинается ликование такое, что «ни в сказке сказать, ни пером описать». Гремит туш, мудрецы подхватывают на руки принца, качают его. Альтоум плачет от радости. Но вот в этой счастливой суматохе Калаф видит поверженную ниц, лежащую без чувств свою любимую Турандот. Ее приводят в сознание подруги Адельма и Зелима.

Турандот бросается на колени перед отцом:

«Отец мой! Заклинаю вас любовию ко мне! И если дорога моя вам жизнь, назначьте новый день для новых испытаний!» — в отчаянии кричит принцесса.

«Никаких испытаний, в храм», — весело заявляет Альтоум.

«Пусть в храм ведут, но там с отчаяния и горя ваша дочь умрет», — не выдержав, забыв гордость, заливается слезами Турандот. После этих слов и слез в Калафе пробуждается чувство жалости к обожаемой Турандот, и он предлагает ей, в свою очередь, загадку. Если принцесса отгадает, чей он сын и как его зовут, то он откажется от ее руки, завоеванной с таким трудом.

Турандот хватается за эту единственную возможность сохранить свою славу недоступной и непобедимой принцессы. Она согласна.

Начинается торжественный, под музыку, уход всех участников собрания, так много переживших за сегодняшний день. Уходят со сцены министры, император, мудрецы, рабыни.

Турандот, провожаемая влюбленным взглядом благородного Калафа, проходит мимо юноши, гордо подняв голову. Но кто знает, может быть, в ее жестоком сердце зародилось уже чувство любви к благородному принцу!

Медленно идет занавес: «Антракт!» — объявляет публике Труффальдино.

{195} В течение первого акта, в первой и особенно во второй картине, спектакль уже неоднократно прерывался аплодисментами зрительного зала, но сейчас, когда занавес закрылся, мы услышали нечто выходящее за рамки обычных рукоплесканий. Крики «браво», восторженные возгласы усиливались и все нарастали. Как быть? По традиции Художественного театра, не полагается давать занавес между актами. Но мы знали точку зрения Евгения Богратионовича на этот вопрос. Он неоднократно говорил нам на репетициях, что необходимо возродить старую традицию русского театра и не отказываться от награды взволнованной публики, которая хочет и имеет право выразить актерам свою любовь и благодарность. Занавес открывается. Мы видим зрительный зал, аплодирующий стоя. Мы узнаем знакомые фигуры Константина Сергеевича, Владимира Ивановича, горячо и взволнованно аплодирующих, протянув руки по направлению к сцене.

Правда ли все это? Правда ли, что все, что такой любовью создавалось на репетициях Евгением Богратионовичем, так горячо принято актерами и режиссерами МХАТ, перед которыми мы всегда преклонялись, у которых мы учились? Имена Станиславского, Немировича-Данченко, Москвина, Качалова, Леонидова были всегда для нас дорогими именами. Нет, это не обычные аплодисменты вежливости и снисходительного поощрения учеников. Это горячие аплодисменты обычной непосредственной публики, взволнованной большим театральным искусством. Как не хватает всем нам сейчас, вот в эту замечательную минуту Евгения Богратионовича! Ведь это он, именно он создал спектакль, превратившийся в большой и радостный, необыкновенный праздник старшего и самого молодого поколения мхатовцев.

Антракт затягивается. Константин Сергеевич едет на квартиру к Евгению Богратионовичу, чтобы поделиться с ним радостью, поздравить его с небывалым успехом. (Николай Михайлович Горчаков зафиксировал эту беседу Станиславского и Вахтангова, имеющую большое значение для истории советского театра, и недавно опубликовал ее в своей книге «Режиссерские уроки Вахтангова»)[[27]](#footnote-15).

После беседы с Вахтанговым Станиславский возвращается в театр. Спектакль продолжается. Второй акт начинается с монолога Адельмы. Мы узнаем, что Адельма любит Калафа. Много лет назад, скрываясь под чужим именем, утаивая свое «царское» происхождение, Калаф «в одежде жалкого раба» работал при дворце хана Альтоума. Тогда полюбила его Адельма и «сердце отдала ему». Перед нами раскрывается мятежная, страстная натура сверстницы и ближайшей подруги Турандот. В монологе Орочко чувствовалось кипение неподдельных страстей. Любовь ослепляет Адельму, ради любви она готова на все. «Победа или смерть!» — решительно заключает свой монолог актриса. Слышно приближение Турандот и ее свиты. Адельма прячется. «Чей сын и как зовется…» — твердит Турандот. «Чей сын и как зовется…» — повторяют за ней ее рабыни. Никто, однако, не знает происхождения Калафа и не может помочь принцессе. Но тут Адельма начинает осуществлять свой собственный план. Она хочет помешать браку Турандот и Калафа. Для этого ей во что бы то ни стало нужно узнать имя принца. Ей удается установить, что Калаф остановился у Бараха и что Скирина — мать Зелимы — знает его. Это уже какая-то возможность распутать загадку Калафа. Композиционно картина завершается монологом Адельмы, звучащим горячей мольбой:

О подкрепи меня, любовь!  
Могучая, ты сокрушаешь все,  
Так помоги же мне  
Разбить оковы!

{198} Слуги сцены переставляют декорации для следующей картины, называемой «Арест». Появляются Калаф и Барах. Барах умоляет принца быть осторожным. «И стены, и деревья, и предметы имеют уши», — назидательно говорит он юноше. Тут же, как бы подтверждая его слова, появляются маски — Тарталья и Панталоне. Они, как и все придворные, одержимы горячим желанием узнать имя принца. Их наивные приемы сразу ясны. Они предлагают принцу сфотографироваться, дать свой автограф, а затем заполнить «анкету». Некоторые вопросы анкеты заканчиваются стандартной фразой — «и если нет, то почему». Калаф быстро разгадывает «коварные» намерения масок и вместо своего имени пишет в «анкете» лаконичную фразу: «Оставь попытки, завтра все узнаешь». Добродушно перенеся неудачу, маски уходят. Бригелла — начальник стражи — приглашает Калафа последовать во дворец, где ему отведены апартаменты.

Сцена на минуту остается пустой, пока не появляется старик, одетый в нищенское рубище. Это хан Тимур, отец Калафа. Увидев Калафа, уходящего «под стражей», он начинает звать его, выкрикивая его имя, — тут на него, как тигр, бросается Барах, зажимает ему рот, заносит над ним кинжал, боясь, чтобы кто-нибудь не услыхал имя его воспитанника. Он готов вонзить кинжал в сердце незнакомца. Но, о ужас! Перед ним его повелитель — хан Тимур! Барах бросается на колени, прося прощения за невольно нанесенное оскорбление и объясняет непонятливому старику, почему нужно скрывать имя принца. Впрочем, Барах не успевает даже как следует растолковать хану, в чем дело. Появляется стража, и, по распоряжению Турандот, арестовывает Бараха и Скирину, а заодно, за компанию, арестовывает и Тимура. Связав им руки, вернее, заставив их взять в руки веревку, Труффальдино вместе с рабами уводит арестованных со сцены. Объявляется антракт.

С каждым актом нарастает успех спектакля. Многие из актеров и режиссеров Художественного театра приходят за кулисы, чтобы поздравить и поблагодарить молодых актеров. И в зрительном зале и за кулисами уже все знают о поездке Константина Сергеевича к Вахтангову. Праздник становится все более значительным и прекрасным. Приподнятое настроение царит в фойе, где оживленно, шумно и весело.

Сценой пыток Тимура и Бараха начинается третий акт. Жестокая принцесса стремится узнать имя принца. Но ее усилия тщетны. Несмотря на пытки, ни Тимур, ни Барах не произносят имени Калафа.

Во время перестановки между картиной пыток и следующей, так называемой «Ночной сценой», слуги сцены разыгрывают перед занавесом остроумную пантомиму. Это был как бы сокращенный «немой» рассказ обо всем том, что произошло по ходу спектакля. Здесь и парад, и встреча Бараха и Калафа, и сцена загадок, и разгадки Калафа, и неожиданное «пантомимическое пророчество» о финале всей истории: Турандот, узнав имя принца, будто бы торжественно огласит его на заседании Дивана и выгонит Калафа. Гневная речь Турандот передавалась движением платка, прикрывавшего ее лицо и колыхавшегося в ритм музыки от ее дыхания. Все в отчаянии по очереди закалываются кинжалом. «Трагически» заканчивается в пантомиме сюжет сказки. Как же все это произойдет «на самом деле»? Если счастливый финал спектакля почти не вызывает сомнений, то зрители все же глубоко заинтересованы тем, какими путями будет развиваться и разыгрываться дальнейшее действие, через какие перипетии предстоит пройти любимым героям, чтобы прийти к радостному концу.

«Ночная сцена» — одна из замечательных, лучших сцен в спектакле «Турандот». В ней с особой силой раскрылся поэтический дар искусства {199} Вахтангова, самое существо его режиссерской манеры. В этой сцене особенно наглядно выявился основной принцип построения спектакля, помимо работы с актерами по выявлению внутренней жизни образа Вахтангов придавал большое значение музыке, ритму слов и движению, как действенным возбудителям актерских переживаний.

Мы вправе еще раз подчеркнуть единство творческих взглядов Станиславского и Вахтангова на роль и значение ритма в создании спектакля.

Во второй части своей книги «Работа актера над собой» Станиславский утверждает, что темпо-ритм может возбуждать переживание, помогать созданию образа и, наконец, «он может подсказывать не только образы, но и целые сцены»[[28]](#footnote-16). Посмотрим, как реализует Вахтангов в своем спектакле такие возможности темпо-ритма.

«Ночная сцена» проста по своему сквозному действию. В ней подосланные принцессой Турандот Бригелла, Скирина, Зелима, Труффальдино, Адельма стараются выведать у Калифа его имя. Но Вахтангов так замечательно тонко, поэтично-приподнято разрабатывает эту сцену, что вы испытываете чувство особого подъема, которое рождается от восприятия талантливых стихов и музыки. Смысл сцены Вахтангов раскрывал, исходя из ритма и музыки, пользуясь ими для возбуждения и режиссерской и актерской фантазии. Отсюда рождались и мизансцены и интонации.

Вот в начале картины слышны ночные куранты, они звучат негромко, словно напоминая, что все обитатели дворца погружены в сон. Проходит зевающий Бригелла с зажженным ночным китайским фонариком, еще раз обозначающим атмосферу ночи. После бурно проведенного дня, насыщенного такими необычайными событиями, все немного устали. Утомлен и Калаф.

Скирина, переодетая стражником, появлялась под марш, который звучал тихо, как и должно ему звучать, когда все кругом спит, и проходила перед глазами Калафа как сонное видение. В полусне встречал Калаф и юную Зелиму и Труффальдино. И только при появлении Адельмы он вскакивал, преодолевая усталость, перебарывая сон, как и полагается воспитанному человеку.

Все эти положения, в которые Вахтангов ставил актеров, обостряли сценические задачи, делали выразительными самые простые действия персонажей. Вот Бригелла, трусоватый начальник стражи. Ему положено оберегать Калафа, охранять его, а он пугается всякого шороха, панически боится темных углов сцены, где, может быть, спрятался коварный враг.

Вызывать в себе чувство страха, правдиво выразить подлинный испуг на сцене очень трудно. Как вызвать это чувство в актере? Можно, конечно, путем мобилизации «эмоциональной памяти», путем длительного подбора воспоминаний из жизни «накопить» это чувство. Но вряд ли такой путь был бы верен в данном случае, вряд ли он соответствовал бы принципам театрального спектакля-сказки. Вахтангов добивался необходимого результата чисто режиссерским путем. Он создал таинственную атмосферу ночи, усилив ее и напряженной тишиной, и лунным светом, и глубокой — по контрасту — темнотой таинственных углов сцены. Он нашел верный ритм чередования приглушенных разговоров и взволнованных панических выкриков насмерть перепуганного Бригеллы. Калаф почти все время молчит, но панический страх Бригеллы действует и на него.

Станиславский говорит: «Все темпы и ритмы в совокупности создают либо монументальное, величавое, либо легкое, веселое настроение. В одних спектаклях больше первых, в других больше вторых темпо-ритмов. Которых больше, те и дают общий тон всему спектаклю». И далее: «В самом деле, {200} попробуйте-ка сыграть трагедию в темпе водевиля, а водевиль — в темпе трагедии!»[[29]](#footnote-17)

В поисках ритма комедийного, веселого, сценического действия режиссер и актер настраиваются на особый лад. Смешное на сцене рождается тогда, когда персонажи реагируют на события с большей силой, чем того требует нормальная логика поведения. Вспомните, каким смехом заливается ребенок, когда взрослый человек «в ужасе» бежит из комнаты, «испугавшись» его насупленных сердитых бровок. Ребенок смеется потому, что взрослый, как ему кажется, всерьез испугался шутливой угрозы. Кстати, почти все взрослые люди, даже явно не пригодные для работы в театре, разыгрывают такие этюды — сцены испуга — довольно правдиво. Самые бездарные, не приспособленные к сцене люди, оказываются, умеют быстро вызывать в себе одно из труднейших для профессиональных актеров чувство — чувство страха. Чем же руководствуются играющие с ребенком взрослые? Верным и молниеносным включением нужного темпо-ритма, передающего испуг.

В приводимом примере есть, кстати, еще одно интересное обстоятельство. В этой игре ребенок является и актером и зрителем, он успевает действовать как актер и тут же реагировать смехом как зритель: у него бессознательно происходит переключение темпо-ритма, замысла и действительности. В чем же секрет? — спрашиваем мы. «Темпо-ритм помог артистам, еще не очень изощренным в психотехнике, правильно зажить и овладеть внутренней стороной роли»[[30]](#footnote-18), — пишет Станиславский. И дальше: «Ведь это же великое открытие! А если это так, что верно взятый темпо-ритм пьесы или роли сам собой, интуитивно, подсознательно, подчас механически может захватывать чувство артиста и вызывать правильное переживание»[[31]](#footnote-19)

Говоря о том, что слово и сверхзадача воздействуют на ум и волю актера, Станиславский замечает: «На чувство же непосредственно воздействует темпо-ритм. Это ли не важное приобретение для нашей психотехники!»[[32]](#footnote-20)

Эти мысли, к которым Станиславский пришел уже на склоне лет, подытоживая весь свой огромный опыт, только еще зарождались в годы работы над «Турандот». Проблемы ритма в театре разрабатывались одновременно и Станиславским, и Вахтанговым, и Мейерхольдом. Станиславский разрабатывал вопросы музыкальности темпо-ритма во время своих занятий в 1921 году в студиях Вахтангова, «Габима», армянской, на которых мы имели счастье присутствовать, а затем и в своей творческой практике, особенно в работе над такими спектаклями, как «Женитьба Фигаро» и «Горячее сердце». Для Мейерхольда наиболее показательными, с точки зрения разработки ритмической партитуры, были спектакли «Великодушный рогоносец», «Лес», «Мандат», «Последний решительный», «Клоп» и другие. Но опыт вахтанговской «Принцессы Турандот» имел особенно большое значение. Режиссерское мастерство Вахтангова несомненно дало много пищи для размышлений Станиславского о темпо-ритме.

Мне хочется указать еще на одно особое свойство режиссерского мастерства Вахтангова — на его умение строить сцену такими тонкими приемами, которые вовлекали все существо актера в «музыку» действия и слова.

В сцене Калафа и Адельмы накал страстей и чувств доходит до высшего напряжения. Тут и стихийная, порывистая любовь Адельмы к принцу, и неразделенная любовь Калафа к Турандот, тут и опасность, угрожающая принцу, может быть, даже смерть, которую он примет от руки коварной и любимой женщины!

{201} Всей этой гаммой чувств дышала сцена, все это одновременно воспринимал зритель как музыкальную пьесу, в которой одна тема сменяет другую, вырастает, ширится, сливается с новой мелодией, и вот уже все темы, все мысли и чувства сливаются в одно мощное и нежное звучание… Какими средствами воплотить эту сцену?

Как подойти к выражению тончайших переходов чувств — то лирических, то драматически напряженных? Да, наверное, так, как творит поэт. Мы понимаем поэта, когда ему для выражения состояния его духа нужны определенные, размеренные формы речи, музыкальные размеры, рифмующиеся строки. Бывают в творчестве режиссера счастливые минуты подъема, вдохновения когда образ рождается у него так же, как рождается он у поэта.

Погасло дневное светило;  
На море синее вечерний пал туман.  
Шуми, шуми, послушное ветрило,  
Волнуйся подо мной, угрюмый океан, —

обращается Пушкин к стихии, как бы приказывая ей. В этом нет обычной правды, — как же можно приказывать волнам? Но зато есть глубокая правда поэтического чувства, правда взволнованного духа, ищущего успокоения в грозном и прекрасном движении стихии. Эти строки идут глубоко взволнованным поэтическим аккомпанементом к другим, быстро меняющимся темам, пробегающим в сознании гениального поэта. Тут и тема родины, из пределов которой волей жестокой власти изгнан поэт, тут и лирический мир поэта:

… Но прежних сердца ран  
Глубоких ран любви, ничто не излечило…  
Шуми, шуми, послушное ветрило,  
Волнуйся подо мной, угрюмый океан…

Режиссеров, щедро наделенных от природы собственным поэтическим видением мира, мы вправе назвать режиссерами-поэтами. И это, на мой взгляд, высшая похвала.

Я убежден, что таким образцом поистине поэтического режиссерского искусства можно считать безупречное музыкально-ритмическое вахтанговское решение сцены Калафа и Адельмы.

Последний акт спектакля шел всего двадцать минут. Действие происходит в «зале заседаний», как и вторая картина первого действия. Здесь режиссерский талант Вахтангова можно уподобить дирижерскому искусству — так гармонически слаженно завершает он все линии спектакля. К последнему акту спектакля зрители настолько сближались с актерами, настолько проникались верой в правду всего происходящего, что режиссеру удавалось уже небольшими, даже, казалось бы, мимолетными штрихами создавать радостное и светлое ощущение в финале спектакля.

Турандот разгадывает имя принца. Калафа изгоняют из дворца, и он хочет лишить себя жизни. Но Турандот уже понимает, что любит Калафа. Она признается ему в любви. Счастье отца и всех придворных. Горе Адельмы, ее замечательный трагически напряженный монолог. Уход Адельмы. Сочувствие к ней всех без исключения действующих лиц. Встреча хана Тимура с сыном. Радостная помолвка. Какое огромное количество важнейших событий!

Если каждому событию уделить пристальное внимание, если разработать во всех подробностях каждый эпизод, то, несомненно, получится недопустимая перегрузка финала. В таких сценах, насыщенных действием, искусство режиссера заключается в умении создать общее настроение радостного {202} завершения всех многообразных тем спектакля. Режиссер тут должен заставить зрителя дофантазировать все то, что дается беглыми штрихами и намеками. Еще точнее эту мысль можно выразить так: зритель сам доигрывает за актеров. Он включился в спектакль и начинает его создавать вместе с театром, чувствовать себя автором спектакля. Идеальные зрители, наиболее непосредственно принимающие спектакль, — это дети. Чтобы привести взрослого зрителя к такому же детски непосредственному восприятию, нужно большое талантливое, до конца захватывающее искусство театра. Я не помню более непосредственной публики, чем взволнованная публика генеральной репетиции «Турандот», публика, состоявшая из актеров и режиссеров прославленного Художественного театра. Каждая сцена, каждая деталь последнего акта принимались дружным смехом, горячими аплодисментами. И когда после финальной фразы Турандот актеры, сняв гримы и костюмы, начинали под грустную музыку прощаться, в эти минуты как бы совсем стиралась грань между исполнителями и зрителями.

Эти сдружившиеся люди не хотели расставаться, зрители не отпускали актеров, актеры были рады снова и снова видеть радостные лица зрителей. И в этот момент мысли каждого из нас были обращены к Вахтангову, создавшему замечательный праздник. «Браво Вахтангову!» — слышатся крики из зрительного зала. Слезы радости на глазах у актеров-исполнителей, у зрителей-актеров. Кончились аплодисменты, долго не расходятся из зрительного зала взволнованные мхатовцы во главе с Константином Сергеевичем и Владимиром Ивановичем. Из оркестра на сцену перебираются с инструментами музыканты-студийцы. Они снова и снова исполняют музыкальные номера из «Турандот».

Присутствующие друзья, товарищи, ученики посылают Вахтангову телефонограмму со словами благодарности и любви.

Спектакль окончен. Разъезжается публика, гаснут огни рампы, зрительный зал погружается в темноту, но в нем словно еще продолжают кипеть чувства и страсти, пережитые в этот замечательный вечер. С букетами цветов торопимся мы к Вахтангову, чтобы поделиться своими радостями, рассказать Евгению Богратионовичу во всех подробностях о пережитом творческом счастье. Мы идем по темному Арбату. Уличные фонари не горят. Изредка попадаются освещенные незанавешенные окна. Тишина. Но в этой тишине мы чувствуем величавую сосредоточенность города — города, где совершаются события огромного исторического значения, города, где рождается новое человеческое общество.

И в эту ночь всем нам хотелось верить, что и мы внесли своим трудом хоть небольшой вклад в общенародное дело. Нам хотелось верить, что завтра зрители, посмотрев наш спектакль, начнут свой трудовой день с воспоминания о радостных часах, проведенных в театре. Ведь большие художественные впечатления не исчезают, не растворяются. Они остаются и живут в сознании человека. Вот почему так ответственна наша деятельность в области театра, который обладает особой активностью воздействия на сознание зрителя.

С этой точки зрения мне и хотелось бы сказать о значении последней работы Евгения Богратионовича — его «Принцессы Турандот». Сама жизнь подсказала необходимость создания жизнеутверждающего, радостного спектакля. Вахтангову необходимо было выбрать материал, на основе которого можно было бы создать такой спектакль. В тот период еще не было, повторяю, современной пьесы, которая отвечала бы требованиям Вахтангова. «Турандот» давала лишь некоторые возможности в этом плане, но под режиссерской рукой Вахтангова пьеса расцвела с исключительной яркостью {203} и силой. Конечно, режиссер Вахтангов оказался гораздо сильнее пьесы Гоцци. На основе сказки о принцессе Турандот он создал большое произведение театрального искусства, в котором билась горячая, страстная любовь к человеку, в котором кипели высокие и прекрасные чувства, захватывавшие современного зрителя.

Чем особенно убеждает режиссерская работа Вахтангова и каковы, на мой взгляд, основные творческие принципы, основные творческие задачи, которые были положены им в основу создания «Принцессы Турандот»? Если иметь в виду наиболее общие положения, то их, по-моему, три:

1) утверждение художественного кредо театра, то есть того самого главного, что отстаивает данный коллектив в искусстве;

2) определение драматургического жанра пьесы и тех средств выразительности, которые наиболее точно отвечают требованиям данного жанра;

3) стремление подчинить спектакль требованиям современности, проверить его с точки зрения сегодняшнего его общественного значения. Какова его ценность для современников? Отвечает ли спектакль эстетическим потребностям народа и его новым идейным запросам?

Посмотрим, как же, к примеру, определялся жанр спектакля «Принцесса Турандот». Пьеса Гоцци — комедия-сказка. Особенность ее состоит в том, что она сделана на основе импровизационной народной комедии масок. Вахтангов, ставя на сцене своего театра сказку, делал это, по существу, так же, как талантливые писатели пишут свои сказки, а талантливые рассказчики из народа их передают. Сказка требует полной, безоговорочной веры во все чудесные события, которые происходят на протяжении развития ее сюжета. Стоит рассказчику самому усомниться в правде своей сказки, и тут же он перестает быть убедительным для слушателей.

Вахтангов искал сказку не только в сюжетной канве пьесы, но и в самой природе сценического действия спектакля, в самой природе театральности. Этим своеобразным расширением границ сказочности, предельным выявлением природы жанра Вахтангов многократно усилил степень воздействия образов спектакля на воображение зрителей. В сказочный мир царей и принцесс был привнесен еще и «сказочный» быт актеров бродячей труппы. Их личные актерские чувства и страсти переплетались с чувствами и страстями героев пьесы. Эта вторая — театральная — область сказочного была не менее увлекательна. Она не разоблачала, не развенчивала сказку, а придавала ей окраску более простую и народную, ибо актеры-то были простонародные, играющие на улицах и площадях.

В статьях о спектакле «Принцесса Турандот» сталкиваешься иной раз с тенденцией возвести чуть ли не в главный принцип спектакля некоторые забавные его детали (борода старика Тимура, сделанная из полотенца, скипетр — теннисная ракетка, кинжал — ножик для разрезания книг и т. п.). Конечно, отнюдь не в этих шутливых деталях видел Вахтангов ключ к комедийности спектакля. Он искал комедийность, в первую очередь, в общем жизнерадостном тонусе игры актеров. Особенность данной комедии, как мы уже говорили выше, в том, что она строится на принципе импровизации. Маски непосредственно импровизировали, создавая на сцене новый текст. Но главное было даже не в этом — главным было импровизационное самочувствие у всех участвующих в спектакле актеров. Станиславский требовал, чтобы актер, играя в сотый раз одну и ту же роль, подходил к ней с таким ощущением, как если бы он играл ее в первый раз. Вахтангов, добиваясь выполнения этого требования Станиславского, учил актеров — участников «Принцессы Турандот» — в момент исполнения роли находиться в творческом импровизационном состоянии, то есть уметь {206} в процессе действия создавать новые взаимоотношения с партнером, новые приспособления. Всякая импровизация требует законной виртуозной техники. Техника должна приходить на помощь художнику в моменты импровизационного самочувствия. Импровизация — путь к вдохновению, к наиболее полноценному творческому пребыванию на сцене. Как видим, требования Вахтангова базируются на знании глубоко принципиальных основ театрального искусства, а не на мелких, проходных приспособлениях, не имеющих принципиального значения. Их можно было заменить или даже выбросить совсем из спектакля, от этого его существо не изменилось бы ни на йоту. Но лишите актеров импровизационного самочувствия, праздничности — и вы отнимете у спектакля его существо, его душу.

Наряду с веселым, празднично-жизнерадостным импровизационным самочувствием на сцене Вахтангов придавал исключительное значение характерности. Он часто говорил на репетициях, что все роли — характерные. Характерность в комедийной роли — это проводник к смешному. Попробуйте «вне характерности» произнести даже очень смешной, очень остроумный текст. Он будет воспринят как текст, прочитанный актером «от автора». Если бы зритель «про себя» прочел этот текст, результат был бы точно такой же. Другое дело, когда текст идет от острохарактерного персонажа.

Евгений Богратионович ценил и воспитывал в актерах то своеобразное творческое состояние, которое он называл «предчувствием юмора». В то же время он строго требовал чувства меры в комедийных сценах. Комедийный жанр требует безупречного вкуса. Актеру, особенно молодому, всегда грозит опасность пойти «на поводу» у публики, начать повторять смешное, стремиться вызвать смех у зрителя во что бы то ни стало, любыми средствами. Вахтангов же говорил: «Лучше не доиграть, чем переиграть». Истинно смешное — только то, что рождается непроизвольно, без всякого специального стремления рассмешить. Истинно смешное заложено внутри идеи, а не вне ее. Общеизвестно, что актер, играющий комедию, должен быть внутренне серьезен. И этот «серьез» должен расти прямо пропорционально веселой реакции зрителя. Чем активнее принимает зритель актера, тем активнее актер должен входить в существо сценической задачи. Не дай бог актеру начать «принимать» самого себя, он тут же потеряет доверие и интерес зрителей.

Вахтангов говорил, что «мы молимся тому богу, молиться которому учит нас Константин Сергеевич, может быть, единственный на земле художник театра, имеющий свое “отче наш”».

Если критерием будет сама система Станиславского, то мы сможем ответить на волнующий нас, учеников Вахтангова, вопрос: является ли спектакль «Турандот» отходом от системы, или же это произведение сценического искусства целиком основано на фундаменте системы, по-своему воспринятой Вахтанговым.

Как мы уже говорили, Вахтангов, очень бережно относясь к учению Станиславского, в своих творческих поисках приходил к расширению и развитию отдельных элементов его системы.

Возьмем, к примеру, один из важнейших элементов системы — общение. Константин Сергеевич справедливо утверждал, что характер общения может быть бесконечно разнообразен, так же как бесконечно разнообразно общение людей в жизни. Видов общения на сцене столько же, сколько их в реальной действительности. Станиславский анализирует различные виды общения и находит для них общие закономерности. Например, непосредственное общение человека с человеком — это прямое общение. На сцене мы называем такое поведение общением с партнером. Причем общение необходимо {207} осуществлять, разумеется, не только в момент произнесения текста, но в паузах и в те моменты, когда говорит твой партнер. Есть иной вид общения. Например, в одной комнате находятся двое поссорившихся, они не разговаривают друг с другом, они демонстративно не замечают друг друга, хотя внутренне оба постоянно и обостренно ощущают присутствие недруга. Существует также «самообщение» — монолог, когда актер разговаривает с самим собой, ищет в самом себе ответы на волнующие его вопросы, ведет внутренний диалог с самим собой. Из истории драматургии мы знаем два вида монолога. Первый как бы заключен внутри актера-человека. Второй обращен непосредственно к зрителю. Классический пример такого рода общения с публикой — знаменитое гоголевское: «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!» Таких примеров можно привести множество. Этим приемом пользовались драматурги еще до нашей эры, у истоков зарождения театрального зрелища, выпуская на сцену вестников, которые рассказывали зрителям о важнейших событиях, происшедших за пределами сцены.

Станиславский многому научился у замечательной плеяды актеров Малого театра, прибегавших к общению со зрителями очень смело, отнюдь не считая, что они нарушают при этом жизненную правду. Я помню, как Ольга Осиповна Садовская, сидя в кресле у самой рампы, многие реплики в пьесах Островского адресовала непосредственно в публику. Вахтангов, предлагая в некоторых сценах актерам общаться непосредственно со зрительным залом, всегда исходил при этом из конкретных требований действия. Станиславский рекомендовал в таких случаях делать «выступление в публику» смело. Вахтангов следовал его совету, он оставался и в вопросах сценического общения на позициях Станиславского.

На занятиях по подготовке актеров к спектаклю «Турандот», порученных мне Евгением Богратионовичем, мы установили еще два вида общения: общение в ритме и общение в движении. Представьте себе симфонический оркестр. Дирижер задает определенный ритм и темп составу исполнителей. Происходит тончайший процесс ощущения одними артистами оркестра других во время сложнейших по счету вступлений; передача мелодии от одного инструмента другому; изменения счета, темпа внутри пьесы. Артист оркестра, читая ноты, должен одновременно боковым зрением видеть дирижера, ловить его желания, выполняя их, соблюдать тончайшие нюансы. В массовых сценах, талантливо поставленных режиссером, актеры уподобляются симфоническому оркестру. Помимо ощущения общего ритма сцены исполнители должны вовремя дать свою реплику или же общий говор. Если толпа разъединена в своих сценических желаниях, требуется, чтобы вовремя вступала одна или другая спорящая группа и т. п. Толпа должна выполнять установленную режиссером мизансцену: то отступать, то наступать, то покидать сцену, то возвращаться. Бывают нередко и сценические «бои», где «сражаются», «ранят», «убивают». В таких случаях поведение каждого участвующего строго определено режиссером. Техника действия исполнителей предрешается в период репетиций и известна до мельчайших подробностей — создается точная режиссерская партитура массовой сцены.

Но не только в массовых сценах нужно общение в ритме, оно нужно и для сцен, где участвует два или три исполнителя. Есть такое старое актерское выражение «не в тоне». Его любили наши театральные отцы и деды. Оно имеет глубокий смысл. Если сцена требует быстрого темпа, если, например, играется ссора или перебранка, как это часто бывает в мольеровских пьесах, то нередко мы чувствуем, что ритм ссоры хорошо и верно {208} схвачен одним исполнителем, но затягивается другим. Нас раздражает его отставание, оно явно не соответствует легкому, изящному французскому диалогу. Вот такое отставание в темпе, в движении, в силе звука голоса и определялось метким выражением «не в тоне». Сейчас же мы говорим более точно — «не в ритме», «не в темпе».

Жизнь дает огромное количество примеров общения в ритме, в движении. Возьмите спорт — теннис, бокс, борьбу, — каждое движение одного спортсмена находит «отклик» в движениях другого. Внимание к противнику, к малейшему его движению исключительно обострено, ведь от внимания полностью зависит победа или поражение. Мяч, посланный в угол теннисной площадки, влечет за собой игрока и т. п. Проследите, кстати, что делают во время матча зрители, и вы увидите, что головы их ритмично движутся, ибо глаза их следят за мячом и игроками, и хотя «амплитуды движения» игроков и зрителей почти несравнимы (там, на площадке, движения измеряются нередко десятками метров, здесь — считанными сантиметрами), но общение существует, и оно выражается в движении.

Нечто подобное происходит нередко и на сцене, когда актеры общаются между собой в борьбе, в танце, в фехтовании, то есть общаются в ритме и в движении. Актеры знают, что такого рода общение на сцене нередко дает особое ощущение большой творческой радости пребывания в динамическом ритме.

Возьмем не менее важное положение системы — положение о чувстве правды и веры на сцене. Станиславский говорит: «… в жизни правда — то, что есть, что существует, что наверное знает человек. На сцене же правдой называют то, чего нет в действительности, но что могло бы случиться»[[33]](#footnote-21).

Этой мысли Станиславского резко противостоит стремление ряда театральных деятелей и искусствоведов считать правдой только точное копирование, подражание жизни. Подобного рода заблуждения толкают драматическое искусство к натурализму, к мелкому правдоподобию. В период постановки «Турандот» такие тенденции еще не были изжиты, они являлись наследием вкусов дореволюционного театра. Евгений Богратионович вел непримиримую борьбу с подобными лжепоследователями Станиславского, проповедовавшими натурализм. Своим творчеством Вахтангов утверждал в театре театр, искал новые формы выражения правды жизни в правде театра. И в этом смысле искусство Вахтангова шло в русле верного и талантливого развития реалистических традиций его учителей — Станиславского и Немировича-Данченко.

Следуя Вахтангову, мы должны обогатить театральное искусство социалистического реализма новыми выразительными средствами как в сфере его внутреннего содержания, так и в области внешнего выявления этого содержания — в процессе актерского воплощения и в режиссерской форме спектакля…

Спектакль «Принцесса Турандот» выдержал свыше тысячи представлений. Он триумфально прошел не только в Москве, но и на гастролях в Ленинграде, Киеве, Харькове, Тбилиси, Баку, Ростове-на-Дону, Горьком, Куйбышеве, Саратове, Астрахани, Одессе и на сцене других городов. Спектакль «Принцесса Турандот» достойно представлял советское театральное искусство и за рубежом — в Берлине, Стокгольме, Гётеборге, Париже. Публика взволнованно и восторженно принимала замечательную работу режиссера Вахтангова и молодого коллектива советского театра, рожденного Октябрем.

«Турандот» несла в себе, пусть в миллионной доле, ту веру в светлое, счастливое будущее, которая пронизывала сознание людей Страны Советов. {209} Вахтангов, учивший нас «слушать», чем живет народ, чего ждет от нас народ, разгадал современность как оптимистическое утверждение жизни, молодости, радости, веры в будущее молодой республики.

Невольно вспоминаются слова Маяковского:

Радость прет.  
 Не для вас  
 уделить ли нам?!  
Жизнь прекрасна  
 и  
 удивительна  
Лет до ста  
 расти  
нам  
 без старости.  
Год от года  
 расти  
нашей бодрости.  
Славьте  
 молот  
 и стих,  
землю молодости.

Я смею думать, что если бы Вахтангов дожил до момента, когда появились пьесы Маяковского, он был бы лучшим их постановщиком. Для этого у Евгения Богратионовича были и необходимая для пьес Маяковского реалистическая школа, и смелость в поисках новых форм в театре, и взволнованное, влюбленное понимание нашей замечательной жизни.

«У человечества, — писал Вахтангов, — нет ни одного истинно великого произведения искусства, которое не было бы олицетворенным завершением творческих сил самого народа, ибо истинно великое всегда подслушано художником в душе народной… Если художник хочет творить “новое”, творить после того, как пришла она, Революция, то он должен творить “вместе” с народом. Ни для него, ни ради него, ни вне его, а вместе с ним. Чтобы создать новое и одержать победу, художнику нужна Антеева земля. Народ — вот эта земля»[[34]](#footnote-22).

Вахтангов понял, что пришел конец старому, буржуазному театру. Спектакль «Принцесса Турандот» был своеобразным вызовом натурализму, безликости и серости в искусстве. В полемическом азарте, в стремлении разбить все это «настроенчество», сентиментальность, псевдопсихологическую многозначительность, развенчать все эти завывания ветра за кулисами и звуки сверчков на печи, создающих атмосферу мещанского уюта, ставил Вахтангов этот спектакль. Правда, иной раз он увлекался самим приемом. Это увлечение особенно сказалось в оформлении спектакля — сугубо условном. Я убежден, что оформление «Турандот» было только этапом для Вахтангова. Он очень огорчился, когда впервые увидал площадку «Турандот». Он хотел изменить ее, но было поздно, не было времени ждать новых декораций. Прогрессирующая болезнь с каждым днем все более остро давала о себе знать. Надо было торопиться, чтобы успеть закончить спектакль. Приняв условное оформление, Вахтангов стремился развенчать принципы оформления натуралистического театра, где дело доходило до нелепостей, например, придорожная грязь специально лепилась из папье-маше, актер стряхивал с шубы или со шляпы сделанный из нафталина снег и т. п. Но за год до «Турандот» Вахтангов ставил «Свадьбу» Чехова на сцене Мансуровской студии, где принцип оформления был реалистическим. В вахтанговском «Потопе», шедшем на сцене Первой студии МХТ, декорации американского бара были тоже реалистические. Он был истинным {210} реалистом и ярым врагом натуралистических подделок под реализм.

Экспериментаторство было характерно для первого периода развития советского театра. Многие из экспериментов той поры ушли из жизни, не оставив после себя никакого следа, хотя в свое время они и имели шумный успех и некоторыми «знатоками» выдавались за образцы передового «пролетарского» искусства. Такова была судьба театров Пролеткульта, многочисленных студий, сейчас уже прочно забытых.

Вахтанговское искусство, напротив, оставило глубокий след в истории советского театра. «Турандот» была не только горячо принята современниками, но и оказала большое влияние на всю дальнейшую творческую жизнь нашего театра, и, как мне представляется, не будет преувеличением, если я скажу, что этот спектакль имел определенное воздействие и на весь советский театр в целом. Причем Евгений Богратионович никогда не считал «Турандот» тем единственным спектаклем, который определяет собой все направление его театра […]. Вахтангов каждый раз находил новую форму, наиболее соответствующую содержанию данного произведения.

Непосредственное влияние принципов постановки «Принцессы Турандот» мы можем проследить на целом ряде спектаклей нашего театра. Это прежде всего: «Комедии Мериме» из цикла «Театр Клары Газуль» (режиссеры А. Попов, Н. Горчаков, П. Антокольский), «Лев Гурыч Синичкин», старинный русский водевиль Д. Ленского, поставленный мною, «Много шума из ничего», поставленный И. Рапопортом, «Горя бояться — счастья не видать» и «Филумена Мартурано», поставленные Е. Симоновым. Сюда же можно отнести поставленные в нашем театре Н. Охлопковым спектакли яркой театральной формы: «Фельдмаршал Кутузов» и «Сирано де Бержерак». Если специально проанализировать некоторые постановочные приемы, художественную форму спектаклей, посвященных теме революции: «Разлом» в постановке А. Попова и «Интервенция» в моей постановке, то можно заметить даже и здесь серьезное влияние режиссерских принципов «Принцессы Турандот».

В этих спектаклях не только ощущается влияние школы, творческого метода Вахтангова (это влияние заметно в любом из спектаклей нашего театра, иначе он не был бы вахтанговским), но в них еще сделана попытка, исходя из новых требований времени, разрешить отдельные сценические проблемы, впервые выдвинутые в «Турандот», — проблему формы, стиля и жанра спектакля, проблему реалистической театральности в истинно вахтанговском духе.

«Театр Клары Газуль» — одна из талантливейших мистификаций Проспера Мериме, стоящих на уровне пушкинских «Песен западных славян». Театра Клары Газуль не существовало. Репертуар этого театра был придуман самим Мериме, создан его блестящей фантазией. Короткие одноактные пьесы — «Карета святых даров», «Рай и ад», «Африканская любовь» и «Женщина-дьявол» — отличаются напряженностью страстей, требующей от актеров большого комедийного темперамента. Неожиданные повороты интриги обязывали исполнителей к полной искренности, непосредственности и импровизационному самочувствию на сцене. Школа «Турандот» помогла актерам овладеть стремительностью, присущей французскому театру, блестящим драматургом которого был Мериме. Отточенность диалогов, построение речи в быстром темпе, музыкальность и изящество сценического движения, яркий жест — все это необходимое для комедий Мериме мастерство актеров было подготовлено Вахтанговым на репетициях «Турандот», а также на уроках К. С. Станиславского.

{211} Играя вице-короля дон Андреса де Рибера в пьесе «Карета святых даров», я ставил перед собой задачу средствами и методами русской школы переживания добиться характера исполнения, присущего актерам школы представления. Эти требования к самому себе рождались впрямую от традиции «Турандот».

Спектакль «Комедии Мериме» был поставлен студией Вахтангова через два года после смерти учителя. В молодом актерском и режиссерском возрасте влияние мастера на ученика особенно активно: собственный багаж его невелик, жизненный опыт ограничен несколькими годами сознательно, «по-взрослому» пережитой жизни, художественный опыт не располагает достаточным количеством наблюдений и знаний, критерии, с какими надо подходить к явлениям искусства, еще не сложились. Влияние мастера на ученика в этот период определяет едва ли не все его будущее — его понимание жизни, творческий метод, художественные вкусы, моральный облик. Все мы — актеры, режиссеры, педагоги, — помня об этом, должны испытывать особую ответственность за будущее театральной молодежи, жадно впитывающей каждое наше слово. Наша педагогическая воспитательная деятельность должна быть глубоко продуманной, а наше творческое кредо до конца принципиальным. Мы должны не только учить, но и воспитывать. Когда пишешь эти строки, то невольно с особой силой ощущаешь горячую благодарность Евгению Богратионовичу, сумевшему сделать театральную молодость нашего поколения столь яркой и интересной. Вахтангов дал своим ученикам верное понимание современности, воспитал наш художественный вкус, подвел под наше творчество фундамент реалистической школы, научил любить мастерство актера, бороться с любительщиной и дилетантизмом.

Спектакль «Комедии Мериме» показал результаты верного воспитания Вахтанговым своих учеников. Сложный жанр французской комедии, требующий от актера большого мастерства, высокой внутренней и внешней техники, был освоен молодыми актерами с блеском и хорошим вкусом. Спектакль был верно решен режиссурой, в нем было много интересных актерских работ, о чем свидетельствуют многочисленные рецензии.

Восторженную прессу имела одноактная пьеса «Карета святых даров», которая, кстати, шла в один вечер с двухактной пьесой Метерлинка «Чудо святого Антония» в Париже, в театре «Одеон», во время гастролей вахтанговцев в 1928 году[[35]](#endnote-15).

«Лев Гурыч Синичкин» был первым большим спектаклем водевильного жанра на нашей сцене. Вахтангов считал одинаково трудными для актера два полярных жанра — трагедию и водевиль. Он был убежден, что каждому актеру необходимо пройти школу водевиля. И в период занятий в студии почти каждый из студийцев имел одну или две работы над одноактным водевилем. На исполнительских вечерах в студии шли чеховские водевили «Свадьба», «Предложение», «Юбилей», «Медведь», шли также «Жених из долгового отделения», «Спичка между двух огней», «Слабая струна» и другие русские и французские водевили.

Для исполнения водевиля на русской сцене характерно соединение смешного с драматическим, веселого с лирическим. Вахтангов говорил да же, что водевиль должен обязательно кончаться грустной мелодией. В та ком понимании Вахтанговым природы водевиля сказывалась традиция Щепкина и Мартынова, актеров, которые прекрасно умели в водевиле не только смешить до упаду, но и волновать зрителей до слез.

В этих традициях мы и стремились осуществить постановку «Льва Гурыча Синичкина». Исполнитель заглавной роли Борис Васильевич {216} Щукин в поисках характера своего героя шел от личного облика Щепкина. Образ старого актера, его трудная судьба, его вдохновенное служение искусству напоминали ему Щепкина с его благородной борьбой за чистоту русской сцены, за молодые таланты, за человеческое достоинство актера. Это толкование роли, взятое Щукиным за основу образа Синичкина, его глубокое проникновение в сущность характера дали замечательные результаты. Вслед за ярко комедийными сценами мы видели в последнем акте подлинную драму оскорбленного, незаслуженно обиженного «маленького человека», мы волновались за него и всем сердцем сочувствовали ему.

Водевиль всегда давал театру и актеру право «нарушать» подчас действие пьесы, обращаясь к зрительному залу с злободневными и остроумными шутками, с веселыми сатирическими куплетами. В период расцвета русского водевиля в 30 – 50‑е годы прошлого столетия сидящие в зрительном зале меценаты и театральные завсегдатаи нередко узнавали самих себя в образах, создаваемых актерами на сцене.

Ставя «Льва Гурыча Синичкина», мы сочли возможным включить в спектакль современное обозрение театральной жизни 1924 – 25 года. Ряд куплетов Д. Ленского, представляющих интерес лишь для понимания театральной жизни прошлого века, мы заменили куплетами о современном театре. Пьеса, которую репетировали во второй картине актеры театра Пустославцева («Пизарро в Перу с испанцами, с пением и танцами»), была заменена пьесой «Разломанный мостик», высмеивавшей псевдореволюционные, так называемые урбанистические, спектакли о революционном движении на Западе, ставившиеся многими режиссерами, главным образом ради того, чтобы иметь возможность включить в спектакль развлекательную джазовую музыку и синкопические танцы фокстротного характера. Этой интермедии — «сцена на сцене» — предшествовало вступительное слово режиссера Пустославцева на тему о современном репертуаре. «И в самом деле, чего-чего только нет в театре: например, нет пьес», — говорил незадачливый, замученный руководством директор и главный режиссер Пустославцев.

Влияние приемов «Турандот» на спектакль «Лев Гурыч Синичкин» очевидно. Но также очевидно из вышесказанного и влияние, которое оказала на этот спектакль классическая традиция исполнения водевиля нашими театральными отцами, дедами и прадедами, актерами прошлого века.

В 1954 году этот спектакль был записан на радио. В новом варианте «Синичкина» мы отказались от куплетов и интермедий современного характера совсем не в силу ошибочности самого приема, а подчиняясь задачам данного радиоспектакля: необходимо было оставить для истории Вахтанговского театра канонический вариант постановки.

Интермедия и куплеты в спектакле «Синичкин», прожившем на сцене нашего театра десяток лет, все время менялись, в зависимости от того, что происходило на сценах других театров, что волновало нас, актеров и режиссеров. Я убежден, что Маяковский неоднократно пересматривал бы сцену в театре в спектакле «Баня», живи он в наши дни. Известно ведь, что Маяковский предлагал театрам в случае необходимости дополнять и исправлять самый текст «Бани» и «Клопа».

Спектакль «Много шума из ничего», поставленный режиссером И. Рапопортом в содружестве с художником В. Рындиным и композитором Т. Хренниковым, опять заставил нас вернуться к урокам нашего учителя.

В шекспировском спектакле актеру необходимо добиваться не только исключительно правдивой, психологически богатой внутренней жизни роли, но и искать яркие, пластические, ритмические, речевые средства внешней {217} выразительности. Шекспировские комедии требуют безупречно подготовленного актерского материала — требуют поставленного голоса, владения стихом и поэтической речью, комедийной легкости в диалогах и монологах, четкости в движениях, скульптурности мизансцен, музыкальности, ритмичности и т. п. Все это должно быть отшлифовано до виртуозности, чтобы как можно более полно раскрыть внутреннее содержание образа.

Шекспировская комедия, как всякая высокая комедия, разрешает актеру обращаться непосредственно в зрительный зал, устанавливать прямой контакт с публикой. Наследники «Принцессы Турандот» были здесь в родной стихии. Озорство, юмор, буффонада, очаровательная музыка, легкие декорации, актерские удачи — все это принесло успех спектаклю […].

«Горя бояться — счастья не видать». Пьеса С. Маршака в постановке Евгения Симонова раскрывает жанр русской сказки в комедийном плане, в приемах игривого народного театра. Этот сказ о благородном солдате Иване Тарабанове, который борется с Горем-Злосчастьем, сказку о несправедливо разлученных любящих сердцах мы стремились в меру наших способностей передать с ощущением поэзии сказок Пушкина. Но кроме лирической темы в сказке есть и тема сатирическая, тема ироническая в обрисовке характеров царя, генерала, дровосека, купца. И здесь перед нами снова встали, увлекая за собой, гениальные образцы пушкинского творчества. «История села Горюхина» — летопись, проложившая путь великим сатирическим произведениям русской литературы, подсказала нам подход к раскрытию отрицательных образов. Пушкинское творчество учило нас объективно показывать все стороны человеческого характера, без особого тенденциозного выделения какой-либо одной черты образа.

Заново осмысливая идеи Вахтангова, подходим еще раз к чрезвычайно важному вопросу — к вопросу об отношении к образу. В спектакле «Принцесса Турандот» мы отнюдь не стремились «развенчать» героев сказки Гоцци. Напротив, мы стремились обогатить образы и всеми возможными средствами театральной выразительности сделать их более яркими, чтобы они надолго запечатлелись в сознании зрителей. Но разные средства хороши для разных целей. Любой шедевр искусства свидетельствует об этой нерасторжимой связи между содержанием и формой, между мыслью и средствами, примененными для ее воплощения. Среди лучших произведений театрального искусства мы всегда называем образы, созданные великим русским актером и певцом Ф. И. Шаляпиным, умевшим найти для каждой своей партии новые средства выражения, и не только скульптурно-пластические, но и особый тембр голоса, необходимый для данного образа.

Богатство замысла является результатом прожитой художником жизни, его житейского опыта. Замысел рождается от его способности глубоко и тонко воспринимать действительность и находить к ней свое отношение; тогда и в произведениях искусства, создаваемых художником с увлечением и творческим волнением, будет чувствоваться человек-художник, верящий и отстаивающий свои жизненные идеалы. Вахтангов нашел для себя сокровенный смысл в очистительной буре Октябрьской революции. Вахтангов воспевал действительность. В его распоряжении не было пьес, могущих отразить и раскрыть первые годы Октябрьской революции, но в разрешении своих последних спектаклей он был до конца современен. И потому в основе вахтанговского замысла «Турандот» был оптимизм, была вера в счастливое будущее родной страны. И выразительные средства, примененные Вахтанговым, вполне соответствовали мажорной природе его замысла.

Мы, участники спектакля и генеральных репетиций Вахтангова, были взволнованными свидетелями его редкого человеческого мужества, его воли и {218} беспредельной любви к искусству театра, являющегося трибуной для проповеди больших и нужных человечеству идей. Когда мы говорим, что театр — это «трибуна», «школа жизни», и произносим другие высокие слова, то невольно перед глазами встает образ этакого профессора-философа, взошедшего на трибуну с тем, чтобы поучать «великой науке жизни». Мы, однако, хорошо знаем из истории мирового искусства, что художники, ставившие перед собой специальную задачу только поучать, теряли в искусстве очень много.

Искусство театра особенно не любит дидактики, намеренных поучений. Его стихия — это мысли, страсти, чувства, образы, действие, смех, слезы. Искусство театра обязано убедить зрителя в правде происходящего на сцене, средства же убеждения могут быть самые разнообразные.

Все эти мысли волновали нас в период постановки сказки Маршака.

Это был первый после «Принцессы Турандот» опыт осуществления на нашей сцене спектакля в сложном жанре сказки, в жанре, требующем огромного вкуса, художественного такта, чувства меры и верно найденных средств воплощения, делающих сказочный вымысел сценической правдой. В первую очередь надо было понять и разрешить образ самого Горя-Злосчастья. Это Горе, так сказать, домашнее, вроде приживалы, от которого никак не может отделаться хозяин. Горе входит в жизнь человека, сживается с ним. Образ этот поэтому должен быть и пластически ярок и в то же время житейски обыден. Все другие образы сказки характерные, собирательные и должны были быть очень выразительными. Для создания таких образов необходимо большое актерское мастерство, и тут особенно сказывается родство с «Принцессой Турандот» — импровизационное самочувствие исполнителей в момент пребывания на сцене, а также музыкальность, поэтическая приподнятость всего спектакля. Поэтическая атмосфера русской природы и быта была передана в талантливых декорациях К. Юона, воскрешавших традиции высокой культуры декоративного искусства русского театра.

До сих пор я говорил о спектаклях, близких, с моей точки зрения, по духу вахтанговской «Принцессе Турандот» и развивающих учение Вахтангова в этом направлении. Но нужно остановиться и на тех спектаклях классического репертуара, которые приводили театр к творческим поражениям.

Таким творческим поражением был «Гамлет», осуществленный на нашей сцене в 1932 году. Основная ошибка режиссуры заключалась в неверно понятой идее шекспировского произведения: трагедия толковалась как произведение о борьбе за престол между Гамлетом и королем Клавдием.

Из спектакля ушла глубокая философская сущность трагедии, терялся смысл трагической судьбы принца Гамлета, вступающего в неравный бой за возвышенные и благородные идеалы и гибнущего в этом бою. Совершив ошибку в определении основной идеи спектакля, режиссура, естественно, совершила ошибки и в разрешении отдельных сцен трагедии. Появление тени отца Гамлета трактовалось театром как мистификация, придуманная самим Гамлетом, и Гамлет у нас говорил в этой сцене и за себя и за отца. Замечательный монолог «Быть или не быть» Гамлет произносил, примеряя королевскую корону. Уже само назначение на роль Гамлета талантливого комедийного актера А. Горюнова было ошибкой. Ряд важнейших сцен спектакля вместо трагического звучания приобрели звучание комедийное. Ни замечательная музыка Д. Шостаковича, ни интересное оформление Н. Акимова, ни удачное решение отдельных эпизодов не могли спасти этот спектакль как художественное целое.

{219} Очень верно писал о спектакле П. А. Марков: «Вахтангов допускал такое предательское и тонкое оружие, как ирония, лишь в качестве средства раскрытия глубочайших философских проблем. “Чудо святого Антония” и “Турандот” — отнюдь не бессмысленные безделушки, а спектакли, несущие в себе утверждение тех или иных начал. “Гамлет”, последовательно проводящий иронический прием как прием вне философского смысла, осужден на внутреннюю пустоту»[[36]](#footnote-23).

Нам, ученикам Вахтангова, хорошо было известно, что проблема воплощения шекспировской драматургии всегда волновала Евгения Богратионовича. Еще в первые годы работы в Художественном театре Евгений Богратионович вел записи бесед между К. С. Станиславским и Гордоном Крэгом[[37]](#endnote-16) о постановке «Гамлета». Эти беседы несомненно заинтересовали Вахтангова. Перед ним открывались два пути, приводящие на первый взгляд к двум противоположным направлениям в театре. Казалось, будто надо выбирать между искусством жизненно-достоверным, но неуверенно владеющим формой, и искусством формально-изысканным, но небогатым по содержанию. Евгений Богратионович не пытался примирить эти две позиции, он не искал компромисса между ними, — он просто решил взять сильную сторону каждой из них и искал свою собственную позицию в театре, которую и определил словами «театральный реализм».

Развивая традиции реалистической школы, Вахтангов искал пути наиболее полного и разностороннего выявления богатейших возможностей театрального искусства. Есть художники, которые, раз навсегда определив свое художественное кредо, подгоняют любые произведения драматургии под один лад, под одну манеру, боясь, не дай бог, отойти от собственного «почерка» или попробовать что-нибудь новое. Но есть художники, которые смело ищут новые возможности искусства, они словно те астрономы, которые не довольствуются уже существующими открытиями, а все продолжают поиски новых, неизвестных человечеству миров в бесконечном небесном хозяйстве вселенной.

Многообразие, щедрость средств сценической выразительности основываются на самой природе театра и искусства вообще. Для того чтобы в музыке передать свое миропонимание, Чайковский писал симфонии, оперы, балеты, фортепьянные произведения, романсы, чудесный детский альбом. В гениальном творчестве Пушкина эта щедрость выступала особенно наглядно: поэмы, лирические баллады, стихи, романы, повести, рассказы, сказки, пьесы, сатирические произведения, эпиграммы, статьи на самые разнообразные темы — о литературе, театре, истории и пр. Но вопрос о щедрости в театре не сводится к щедрости жанровой (трагедия, драма, мелодрама, комедия, водевиль, сатира, фарс, трагикомедия). Вопрос о щедрости — прежде всего проблема яркой, интересной, свежей формы, многообразия приемов и средств сценической выразительности.

Вахтангов никогда не возводил принцип, найденный им для решения «Принцессы Турандот», в творческое направление театра, никогда не думал, что на «Турандот» должны равняться все будущие спектакли его коллектива. На примере его работ этого же периода — таких, как сатирический спектакль «Чудо святого Антония», где форма была остра и лаконична, как чеховская «Свадьба», где быт был доведен до трагикомической заостренности, — мы видим, что эта щедрость разнообразия приемов демонстрировалась самими работами Вахтангова. Создавая солнечную «Турандот», мастер работал в студии «Габима» над трагедийным патетическим спектаклем «Гадибук», мечтал о «Гамлете». Именно в этот период Вахтангов провел две‑три беседы со студийцами о постановке «Гамлета». И, вспоминая {220} их, видишь, как мы ошиблись, не воспользовавшись советами Вахтангова в работе над нашей постановкой 1932 года.

В обращении к зрителям генеральной репетиции «Принцессы Турандот» Вахтангов писал, что предстоящая работа над «Гамлетом» будет только «предлогом» искать форму, а следовательно, искать средства выразить ее. «“Гамлета” нам не сыграть, но мы также хорошо знаем, что работа над “Гамлетом” увлечет студию и даст ей много такого, о чем она сейчас не знает».

Как здесь понимать слово «предлог»?

В этот период формирования молодой труппы Вахтангову было важно воспитать начинающих актеров так, чтобы они смогли поднять будущий репертуар театра, сложный и многообразный по жанрам. Одновременно с веселой, жизнерадостной комедийно-лирической «Турандот» Вахтангов подготавливал труппу к овладению вершиной театрального искусства — трагедией «Гамлет». Воспитать мастеров, имеющих необходимую внутреннюю психологически-эмоциональную технику и владеющих всеми элементами актерского мастерства в сфере речи и движения, было первоочередной задачей постановки трагедии. Чем глубже содержание, тем совершеннее должно быть мастерство актера. Какие бы хорошие и интересные идеи ни возникали в голове режиссера-постановщика трагического спектакля, они не будут реализованы, если под них не подвести прочный фундамент актерского мастерства, необходимого для воплощения трагедии. Но техническая работа по овладению мастерством становится увлекательной для актера только тогда, когда впереди его ждет спектакль, когда он предчувствует реальные результаты своей работы. Вот почему организация занятий труппы вокруг подготовляемого нового спектакля, с точки зрения учебной, воспитательной, особенно целесообразна и результативна. В этом случае спектакль, естественно, становится предлогом для совершенствования мастерства актера. Но для нас важен и другой, более глубокий смысл этого слова. «Предлог» — возможность раскрыть произведение драматурга так, как оно может быть понято только сегодня, вложить в него сегодняшнее мироощущение. И Вахтангов в беседе с учениками в первую очередь определял, «ради чего» мы ставим «Гамлета». «Без зрелой и стройной концепции о том, что такое мир и человек в нем, нельзя сыграть и поставить “Гамлета”», — говорил Вахтангов.

Разумеется, здесь и дальше я передаю мысли Вахтангова не дословно, а так, как они сохранились в моей памяти.

«Гамлет», говорил он, самая правдивая трагедия. Она понятна и близка каждому человеку. В этом гениальность шекспировского произведения. Каждый из нас когда-нибудь в той или иной мере поставлен жизнью в те условия, в которые поставил своего героя величайший психолог, исследователь человеческих мыслей и чувств Шекспир. Борьба происходит и вовне и внутри героя. Он молод, неопытен, доверчив, благороден. Его чистота и честность не позволяют ему даже предположить в другом человеке коварство, жестокость, корыстолюбие. Алчность и жадность толкают людей к преступлениям. Молодой, горячий в своих увлечениях юноша Гамлет взрослеет день ото дня, сталкиваясь с мрачной действительностью. Его покидают романтические мысли — жизнь сталкивает его с жестокой прозой. Но раздумья Гамлета о жизни после смерти отца сперва окрашены глубоким личным горем. И вдруг сцена с тенью отца поворачивает действие в совершенно иное, бурное русло. Смерть была насильственной! Отца убил его родной брат, и об этом знала мать… Что может быть более страшным, более поразительным, более бесчеловечным? Благородные представления {221} Гамлета о жизни сразу оказываются несостоятельными. «Распалась связь времен». Неумолимые доказательства в руках Гамлета. Ему тем самым даны все права судить злодея. Но нет ли ошибки? Смеет ли Гамлет действовать? Юноша решает прежде убедиться в этом, добиться признания самих преступников. Гамлет был бы счастлив ошибиться в своих страшных подозрениях и делает все для того, чтобы дать преступникам возможность оправдаться. Это не «сомнения слабой воли». Это вступление в борьбу, в борьбу страстного и умного человека со злом, носителями которого являются представители жестокого, ограниченного и тупого феодального мира. Но ведь сам Гамлет рос и воспитывался именно в этих условиях. И потому вторая линия его борьбы — это борьба Гамлета с самим собой. Эта борьба очень значительна и глубока. Гамлет в течение спектакля перерождается. Он должен пережить горькие разочарования в друзьях, отказаться от счастья с любимой девушкой, задушить чувство сыновней любви к матери. И Гамлет находит в себе волю и силы, чтобы совершить все это: он мужественно преодолевает все препятствия во имя святого чувства человеческой справедливости и правды, во имя возмездия. Тут нет ни «безволия» Гамлета, ни его мнимой неспособности к действию. Наоборот, он и в самом деле действенно преодолевает все, что говорит о слабости воли, все, что мешает его борьбе. Образ Гамлета, как и все шекспировские образы, противоречив и сложен. Тут помимо чистоты, честности, благородства есть и лирическая взволнованность, и ирония, и юмор, здесь и благодушие, и суровость, и страстная ненависть к врагам. Гамлет говорит о своем отце — «он человеком был». Эти слова мы могли бы адресовать самому герою.

Как же далеко от верных мыслей Вахтангова ушли мы, его ученики, осуществив через десять лет постановку «Гамлета» на нашей сцене. Совершенно очевидно, что, воплощая трагедию Шекспира, Вахтангов нашел бы для нее и особую форму спектакля. Она была бы, всего вероятнее, сдержанной, насыщенной, поэтически взволнованной.

Вахтанговский театр допускал серьезные творческие ошибки и в таких спектаклях классического репертуара, как «Женитьба» Гоголя и «Коварство и любовь» Шиллера.

В «Женитьбе» театр увлекся мыслью посмотреть на события этой комедии сквозь призму фантастических повестей Гоголя, таких, например, как «Нос» и другие. Кочкарев по ходу действия раздваивался, а иногда на сцене действовали одновременно даже трое Кочкаревых. Условные декорации и чрезмерно подчеркнутые гримы превращали русского Гоголя в немецкого Гофмана, лишали его национальных черт, своеобразия русского юмора. Интересно отметить, что когда театр отказался от условных декораций и двойников Кочкарева и начал играть «Женитьбу» без всех этих ухищрений, то спектакль, приобретая реалистическое звучание, стал одним из лучших по актерскому ансамблю спектаклей студии Вахтангова той поры. Великолепно были сыграны в этом спектакле Подколесин (О. Басов), Степан (Б. Щукин), Кочкарев (И. Кудрявцев), сваха (Е. Алексеева), невеста (В. Бендина и М. Некрасова), тетка (Н. Русинова) и другие.

Спектакль «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, поставленный в 1933 году, отличался тем же несоответствием между реалистической игрой актеров и условными декорациями, чуждыми самой природе шиллеровской трагедии. Действие трагедии Шиллера развивалось на наклонном серебряном круге. Отступления от реалистических традиций Вахтангова были результатом притупившегося у нас в период работы над названными спектаклями чувства времени, увлечения чисто эстетическими целями, а порой и просто оригинальничания.

{226} Но не эти спектакли были характерны для Театра имени Вахтангова даже в трудные годы поисков дальнейшего творческого пути. Идя в ногу с жизнью, продолжая развивать традиции Вахтангова, театр его имени в первое десятилетие своего существования создал ряд спектаклей, отражающих события великих революционных дней. Здесь хочется остановиться на опыте постановки некоторых из них, наиболее близких по своей оптимистической, жизнерадостной сущности, по яркости сценического воплощения творческому духу Вахтангова. Это «Разлом» Б. Лавренева и «Интервенция» Л. Славина.

«Разлом» был поставлен на нашей сцене А. Д. Поповым к десятилетию Советской власти. Постановщик этого спектакля А. Д. Попов уже не впервые работал с коллективом вахтанговцев. Незадолго до «Разлома» он поставил спектакль «Виринея». Дружный, великолепно сыгранный ансамбль артистов, учеников Вахтангова, в короткий срок — в полтора месяца — справился с большой и ответственной работой над «Разломом». Режиссерский замысел постановки резко переключал внимание с семейной драмы в квартире капитана Берсенева на революционно настроенную матросскую массу. Это был подлинно массовый спектакль о днях подготовки великого революционного переворота. В эпизодических ролях матросов были заняты ведущие актеры. В центре спектакля были матросы с корабля «Аврора», представители народа, проникнутого верой в правоту революционных идей. Горячим, темпераментным, эмоционально приподнятым было это произведение, для которого А. Д. Попов нашел яркую, насыщенную сценическую форму. Работая над советской пьесой, коллектив театра смело претворял творческие заветы Вахтангова в жизнь, стремясь найти наиболее выразительное, образное решение постановки.

Бурные события пьесы, динамика развития действия требовали четкости, выразительности подачи каждого эпизода и спектакля в целом.

Пьеса разбиралась режиссером Поповым и художником Акимовым на эпизоды, что придавало развитию действия большую целеустремленность, делало каждый эпизод пластически выразительным. Сцена становилась своеобразным киноэкраном, на котором средствами театра создавались «кадры-сцены». Раскрывающиеся диафрагмы, внешне выглядевшие как броня военного корабля, показывали то кают-компанию, то матросскую рубку, как бы взятую аппаратом сверху. Этим же приемом раскрывающихся диафрагм давался и дом капитана Берсенева (столовая, комната Ксении) и ряд других эпизодов. Для сцен, где участвовали большие народные массы, использовалась вся сценическая площадка, открывались просторы верхних палуб и далекий горизонт безбрежного морского пейзажа. Великолепно была сделана финальная мизансцена спектакля: стоящие в парадном строю на палубе матросские шеренги, перед которыми снизу из-под пола сцены под звуки «Интернационала» в ритме гимна революции поднимался алый стяг — все выше и выше в голубое небо.

«Разлом» останется в истории не только Вахтанговского театра, но и советского театра вообще как этапный спектакль — оптимистический, радостно-праздничный, завершенный по форме, спектакль революционно-романтический, подлинно театральный. «Турандот» была спектаклем-праздником о новом театре. «Разлом» — спектакль-праздник о победе революции, о торжестве новой жизни в Советской России.

Успех спектакля во многом определило исполнение Щукиным роли Берсенева. Его Берсенев постепенно как бы сбрасывал тяжесть прежнего бытия, все теснее сближался с Годуном, сумевшим найти верный и тонкий подход к безупречно честному капитану. Постижение новой жизни, {227} постепенное включение в нее было основной темой роли. В мажорном спектакле это состояние было передано и выражено Щукиным с большой внутренней силой и в то же время тонкими художественными средствами: незаметной, еле уловимой улыбкой, скользящей по губам, веселыми помолодевшими глазами, решительной походкой, строгой и упругой подтянутостью движений капитана Берсенева. Легко подымаясь на капитанский мостик, Берсенев — Щукин принимал на себя обязанности капитана корабля, вставшего на защиту завоеваний революции.

Исполнитель роли Годуна В. Куза был, говоря языком амплуа, актером на роли героев. Высокая стройная фигура, красивое лицо, яркий темперамент, прекрасная пластика, сильный приятный голос. Большая ответственная роль в современном спектакле была серьезным экзаменом для Кузы, и актер с успехом выдержал этот экзамен, создав романтический образ большевика-матроса. Что помогло молодому актеру? В первую очередь школа, полученная в студии у Вахтангова, школа, воспитавшая внутреннюю и внешнюю технику.

Вожаком матросов в быту, талантливым заводилой, едко высмеивающим врагов революции, был матрос Пузырь в исполнении А. Горюнова. Его актерский материал дышал здоровьем, жизнелюбием. Школа, пройденная Горюновым в «Турандот», несомненно помогла ему найти удачную форму подачи шуток, комедийных реплик, контакта со зрительным залом.

Ансамбль молодых актеров, также прошедших школу «Турандот», был прекрасным коллективом, владеющим и ритмом и темпом — столь необходимыми элементами сценического искусства. Следует особо отметить режиссерское и актерское мастерство построения и исполнения народных сцен. В составе талантливых исполнителей массовых сцен «Разлома» были многие участники «Принцессы Турандот», прекрасно уловившие в этом спектакле Вахтангова его мажорно-оптимистическую тональность, непринужденность и праздничность актерского самочувствия на сцене, к ним следует отнести: Ц. Мансурову, Н. Русинову, К. Миронова и других. Как часто теперь нам недостает в театре этой праздничности, придающей искусству энергию, бодрость, свежесть, не терпящей скучных, будничных ритмов!

Постановка спектакля «Интервенция» относится к 1932 – 1933 годам. Прошло десять лет после смерти Вахтангова. В репертуаре театра уже был ряд спектаклей, созданных на основе пьес советских авторов и высоко оцененных советской общественностью: «Виринея», «Барсуки», «Разлом», «На крови» и, наконец, такой большой этапный спектакль, как «Егор Булычов и другие» М. Горького.

«Егор Булычов» был почти одновременно поставлен на сцене двух близких по направлению театров — МХАТ и Вахтанговского. Спектакли оказались совершенно разными и по содержанию и по форме, несмотря на то что оба были осуществлены в реалистической манере. Трактовка центрального образа Егора Булычова двумя замечательными советскими актерами — Б. Щукиным и Л. Леонидовым — четко обнаруживала различие этих спектаклей. Щукин, как я понимаю, при всей неповторимости индивидуальной характеристики создал образ, несущий в себе черты целого класса. Леонидов глубоко раскрыл человеческую судьбу Булычова. Щукин сыграл социальную трагедию, Леонидов — личную драму. Различна была и внешность этих спектаклей, оформленных В. Дмитриевым и К. Юоном. Двухэтажный разрез дома у вахтанговцев и действие, перебрасывающееся из комнаты в комнату, динамизировали спектакль, придавали ему большую ритмическую подвижность, что соответствовало событиям, происходившим за окнами дома Булычова в дни Февральской революции и неудержимо {228} надвигающегося Октября. В оформлении Художественного театра спектакль с единой декорацией приобрел черты психологически-бытового характера. Чеховская «Свадьба», осуществленная Вахтанговым, несомненно сильно повлияла на режиссерскую работу Б. Захавы. В особенности ощутимо ее воздействие в сценах Булычова с Павлином, Трубачом, Зобуновой, игуменьей, глубоко раскрытых режиссером по тексту и ярко-пластически выраженных в мизансценах. Замысел режиссера был полностью воплощен актерами М. Державиным, В. Кольцовым, Е. Понсовой, и Н. Русиновой.

Вахтангов в 1920 – 1921 годах показал, как можно по-новому раскрыть Чехова, не копируя приемы Художественной театра. Его ученики уже позднее показали свое понимание драматургии Горького, органично, по-вахтанговски прочитав произведение великого пролетарского писателя.

Следующей нашей постановкой после «Булычова» была «Интервенция» Л. Славина. Большие принципиальные вопросы о творческом наследии Вахтангова, глубоко волнующие актерский коллектив театра и его режиссуру, встали перед нами в период работы над этим спектаклем. Как дальше развивать учение Вахтангова? Евгений Богратионович говорил: «Верно найденные театральные средства дают автору подлинную жизнь на сцене. Средствам можно научиться, форму надо сотворить, надо нафантазировать»[[38]](#footnote-24). Фантазия художника не может заработать сама по себе. Для того, чтобы фантазия стала питать художника, нужна любовь, горячая, искренняя любовь к теме, которую актер или режиссер давно вынашивал, любовно взращивал в своих мечтах и мыслях.

Художник всегда ищет предлог рассказать людям о своем понимании жизни. Таким предлогом для меня оказалась пьеса Л. Славина «Интервенция», созданная на основе его же романа «Наследник». Пьеса далеко ушла от темы и сюжета романа, героем которого был богатый молодой человек, случайно связавший свою судьбу с революцией, но затем скатившийся в мир уголовников, возглавляемый Филькой-анархистом. Пьеса же рассказывала о героическом большевистском подполье в Одессе в 1918 году, в эпоху борьбы молодой Советской республики за свою независимость и свободу. Она рассказывала о замечательных коммунистах, действовавших по заданию партии в тылу врага. Вдохновленные высокими гуманистическими идеями революции, люди жертвовали своими жизнями во имя торжества дела трудящихся. Их горячее слово доходило до сердец честных людей, одетых во французскую, английскую, американскую военную форму. Идеи интернациональной дружбы трудящихся всего мира соединяли русских коммунистов с коммунистами и людьми труда, служившими в войсках четырнадцати держав, выступивших в поход против Советской России. Для коллектива театра стало творческой необходимостью рассказать со сцены об этой замечательной поэтической странице русской революции, найти возможность сценическими средствами передать величие событий, показать мужественных и простых людей, участвовавших в героической борьбе.

Место действия пьесы «Интервенция» — Одесса. Впервые я побывал в этом чудесном романтическом городе в 1925 году. Я стремился представить себе Одессу восемнадцатого года, Одессу времен интервенции. Публику, гуляющую по приморскому бульвару, съехавшуюся в Одессу со всех концов России. Здесь и петербургские генералы, и промышленники из Москвы, и представители различных контрреволюционных партий. Все они бежали от большевиков из разных городов старой России. Здесь можно услышать французскую, английскую, румынскую, греческую речь офицеров армии Антанты. Здесь, наконец, можно увидеть коренных одесситов и одесситок типа мадам Ксидиас, воскресших и пышно расцветших на сомнительной, {229} зыбкой почве контрреволюции. Кафе, рестораны переполнены. Звучат румынские оркестры, заливаются скрипки, поют романсы: «Ты сидишь у камина», «Ямщик, не гони лошадей» — весь модный репертуар времен Веры Холодной, которая, кстати, также оказалась в Одессе того времени.

Я стремился представить себе и другую Одессу — рабочую часть города, ее порт, где всегда возникали и рождались революционные движения, забастовки, стачки. Здесь почти рядом с пристанью находился знаменитый ночлежный дом портовых грузчиков, в котором жил в юности, в дни своего пребывания в Одессе Алексей Максимович Горький. Я бродил по окраинам города, где расположились фабрики и заводы с окружавшими их одноэтажными домиками, в которых жили революционно настроенные рабочие, боровшиеся за установление Советской власти на юге России. Мне вспоминались знаменитые катакомбы, так талантливо описанные впоследствии Валентином Катаевым в его романе о 1905 годе «Белеет парус одинокий».

И наконец, я мысленно видел, как выглядел в восемнадцатом году центр города, где на конспиративных квартирах жили коммунисты, именовавшие себя подпольной кличкой «иностранная коллегия» и работавшие по заданию партии среди иностранных матросов и солдат. Их революционная деятельность была сложной, сопряженной с огромной опасностью и требовала особой конспирации — умной и тонкой. Готовясь к спектаклю, я познакомился с рядом деятелей одесского подполья и «иностранной коллегии». Их биографии, рассказы о их работе в тылу врага дали мне замечательный живой материал для понимания событий и воплощения их в действии, в образах и характерах спектакля. Вот товарищ С., бывшая председателем и руководителем «иностранной коллегии». Учительница средней школы, товарищ С. хорошо владела французским языком и вела работу среди французских матросов и солдат. Вот председатель облисполкома товарищ Ч., оставшийся по заданию партии в городе, чтобы вести работу по организации боевых отрядов из революционно настроенных рабочих, крестьян и интеллигенции. Вот председатель одесского ЧК товарищ С., оказавшийся в тюремной камере белогвардейской контрразведки и чудом сумевший вырваться на волю. Встречаясь с работниками одесского подполья, я понял все величие и простоту героизма этих людей.

Театр должен был показать в образах и характерах одесских коммунистов героический подъем духа в сочетании с человеческой скромностью и простотой.

Для спектакля «Интервенция» большое значение имело место действия: сам город, его особенности, его своеобразие. Мы вместе с художником И. М. Рабиновичем стремились провести в оформлении спектакля «декоративным лейтмотивом» тему моря. Оно показывается в первой картине в сцене на бульваре, за уходящими вдаль яркими трехцветными царскими флагами, реющими на фоне голубого неба. Оно обозначено в ночной картине верфи Ксидиас далекими огнями кораблей, стоящих на рейде. Море, погруженное в темноту, чувствуется за оградой из цветов в ночном кафе, где офицеры контрразведки арестовывают Бродского. И наконец, напоминает о нем ведущая к морю знаменитая одесская лестница, по которой поднимаются счастливые и радостно-взволнованные оставшиеся в Советской России французские солдаты и матросы. Живописно-иллюзорными средствами море не было показано ни разу. Но оно все время чувствовалось, ощущалось зрителем, чему немало способствовал хорошо найденный музыкальный, аккомпанирующий в ряде сцен шум морского прибоя. Такой прием подсказывался основным принципом оформления спектакля. Принцип этот я бы назвал декоративно-конструктивным.

{230} В «Интервенции» был строго продуман план беспрерывного действия между картинами. Большой просцениум, вынесенный далеко за пределы занавеса театра и закрывший собой оркестровую яму (он вплотную доходил до первого ряда зрительного зала), давал возможность проводить перед занавесом интермедии пантомимного характера. Под музыку (прекрасно написанную для спектакля композитором Б. Асафьевым), доносящуюся из летних кафе, фланировала по бульвару-просцениуму одесская публика. Вот идет царский генерал, перед которым тянется «во фрунт» молодой кадетик, остановившийся как вкопанный перед «его превосходительством», вот со скромно опущенными глазками прогуливаются сестры милосердия с повязками Красного Креста, а за ними, позвякивая шпорами, следуют молодчики из белогвардейской контрразведки; вот типичный представитель одесской «накипи» времен интервенции Филька-анархист со своим «секретарем» Иммерцаки и «помощницей» Токарчук медленной походкой шествует вослед за очередной жертвой — персонажем, который в списке действующих лиц назван «ограбленным гражданином». Вся эта «предыгра» пантомима органично подводит к картине «ночного кабачка», выброшенного на поплавке далеко в море. В финале спектакля на просцениуме-пристани толкалась и шумела вереница беженцев, стремившихся попасть на последний отбывающий пароход. Это российская буржуазия в панике удирала от наступающих красных войск.

Помимо просцениума основным игровым местом была покатая площадка. С помощью добавочных фурок, выезжавших с боков сцены, она легко деформировалась за занавесом и превращалась либо в интерьер — во французскую казарму, или в белошвейную мастерскую, либо верфь Ксидиас, окопы французских войск, или в палатку командира советских частей, наступающих на Одессу.

В оформлении спектакля широко использовался так называемый «принцип детали», который давал художнику возможность отказаться от ненужных для действия подробностей, от лишних, только загромождающих сцену предметов. Лаконично изображенные характерные детали достаточно убедительно вводили зрителей в атмосферу действия. Так, например, в кабинете французского полковника Фредамбе висел огромный, во весь рост, портрет президента Пуанкаре, а параллельно рампе стоял большой письменный стол, украшенный золотым письменным прибором. Три стула с высокими золочеными спинками завершали убранство богатого кабинета. Комната Жени, наследника несметных богатств банкирского дома мадам Ксидиас, характеризовалась огромным шкафом с настежь открытыми дверцами, за которыми виднелись в бесконечном количестве костюмы, галстуки, шляпы разных фасонов и прочие детали изысканного туалета маменькиного сынка. На стене висела забытая географическая карта, по которой когда-то учился гимназист Женя Ксидиас. На столе, дополняя образ владельца комнаты, были в беспорядке разбросаны колоды карт. Все картины спектакля обрамлялись сукнами и занавесами, составлявшими своеобразную театральную раму. Эта рама давала нам возможность отказаться от громоздких потолков и боковых стен комнаты.

Органичное включение музыки в спектакль — также очень сложная задача, требующая большого вкуса и такта со стороны режиссера и композитора. Главной темой, положенной композитором Б. Асафьевым в основу музыкальной партитуры спектакля «Интервенция», была песня французского композитора Монтегюса «Привет 17‑му полку, отказавшемуся стрелять в стачечников». Этот лейтмотив соответствовал всему духу спектакля, звучал призывом к борьбе за свободу. Наряду с основной героической музыкальной {231} темой в спектакле были использованы и различные другие, нужные по ходу действия музыкальные номера: попурри из модных оперетт, которые играл оркестр на бульваре; песенки французских солдат — грустные, лирические и веселые плясовые. В сцене кабачка распевалась «знаменитая» песня одесских бандитов «Гром прогремел». Пел ее сам Филька-анархист вместе с партнерами под аккомпанемент оркестра кафе. Но наиболее интересно использовалась музыка в сценах в «белошвейной мастерской» и в эпизоде ареста Бродского в кабачке.

В спектакле «белошвейная мастерская» была местом встреч членов «иностранной коллегии» — Мишеля Бродского, Жанны Барбье и других коммунистов с руководительницей подпольной организации товарищем Орловской. Первая комната представляла собой мастерскую, где сидели четыре миловидные девушки. При появлении в мастерской заказчиков девушки запевали песенку, которая была сигналом опасности для заседавших в соседней комнате коммунистов. Мелодия, звучавшая в оркестре еще до открытия занавеса, подхватывалась четырьмя девушками в начале сцены:

В прекрасной Одессе,  
В стране белогвардейцев,  
Четыре белошвейки  
Знатно живут.

Девушки пели беспечно и весело, хотя они ежеминутно рисковали жизнью. В соседней комнате, которая также была видна зрителям (сцена была разделена на две комнаты), в этот момент заседание прекращалось и воцарялось молчание — пока посторонние не уйдут. Контраст между веселой песенкой и происходящими драматическими событиями придавал сценическому и музыкальному действию особенно большое напряжение.

Так же органично была включена музыка и в режиссерскую партитуру кабачка. Особенно хочется остановиться на финале этой картины — на сцене ареста Бродского, назначившего в кабачке свидание французским солдатам и матросам. На эстраде появлялась танцующая пара, исполняющая под звуки оркестра модный в то время медленный салонный вальс. Музыка вальса, минорная и тягучая, создавала ощущение пустоты и безысходности. Одновременно с началом танца во всех входах в кабачок появлялись контрразведчики, которые начинали медленно окружать Бродского, сидевшего на первом плане — за столиком, прикрыв лицо газетой. Внезапный переход оркестра к бурной части вальса неожиданно совпадал с моментом быстрого движения всех групп контрразведчиков к столику Бродского. Начиналась проверка документов. Бродский, воспользовавшись паузой, пробовал пробиться через кордон, но его сбивали с ног, заламывали ему руки за спину и вязали. Посетители кабачка в этот момент застывали без движения. Оборвалась на полуфразе музыка, остановилась танцующая пара на эстраде. Окрик начальника контрразведчиков актерам и оркестру — «Вам говорят, продолжать, музыка, вальс!» — снова приводит все в движение. Еще медленнее играет оркестр, еще более томно кружится пара танцоров на эстраде. Взволнованные неожиданным арестом, рассаживаются за столиками посетители кабачка. Они провожают глазами толпу людей, уводящих в ночную темноту связанного «государственного преступника» Мишеля Бродского.

Рассказывая о спектакле «Интервенция», я хочу еще раз напомнить читателям о том, какое огромное значение придавал Вахтангов музыке, ритму слова и движения как действенным возбудителям актерских переживаний, приводящих к правде мыслей и чувств.

{234} Слова Вахтангова «форму надо сотворить, надо нафантазировать» свидетельствуют о том, что он полагался не только на вдохновение, внезапно снизошедшее к актеру, режиссеру. Он требовал от режиссера обязательной и возможно более тщательной подготовки к каждой репетиции. Мизансцена рождается от понимания самого духа произведения. Мизансцена есть жизнь на сцене. Чувство мизансцены рождается от хорошего знания скульптуры, живописи, музыки, ритма, пластического понимания сценического движения. Верно найденная режиссером мизансцена молниеносно возбуждает в актере необходимое чувство, а бесконечные «попробуем» свидетельствуют о беспомощности режиссера.

Наиболее сложные и интересные произведения современной советской и классической драматургии не могут быть осуществлены согласно одной только формуле «я в предлагаемых обстоятельствах». Мы сторонники вахтанговской формулы, которая для нас звучит так: я, актер, располагающий всеми средствами актерского мастерства — фантазией, внутренней техникой, внешней техникой, — замысливаю и воплощаю образ, идя от внутреннего, а иногда и от внешнего ощущения материала роли, цель моего искусства — сценический образ, создаваемый для передачи зрителям моего понимания современных людей, всей нашей жизни, активным строителем которой я являюсь. Гражданин — человек — мастер — актер — вот что мы должны утверждать в театре, исходя из учения Вахтангова.

В спектакле «Интервенция» мы стремились творчески осмыслить знания, которые получили от своего учителя.

Мы всегда будем хранить в сердце завет Вахтангова своим ученикам: никогда не останавливаться на достигнутом, идти вперед, пересматривать свой опыт, слушать современность, изучать жизнь своего народа. Откликом на эти именно мысли Вахтангова был спектакль, поставленный нашим театром в 1937 году к 20‑летию Советской власти, — «Человек с ружьем» Н. Погодина. Театр получил наконец пьесу, о которой мечтал Вахтангов. В 1918 году, в дни первой годовщины Октябрьской революции, Вахтангов, огорчаясь, что Первая студия МХТ «идет вниз и что нет у нее духовного роста», писал о своих мечтах: «Надо взметнуть, а нечем. Надо ставить “Каина” (у меня есть смелый план, пусть он нелепый). Надо ставить “Зори”, надо инсценировать библию. Надо сыграть мятежный дух народа. Сейчас мелькнула мысль: хорошо, если бы кто-нибудь написал пьесу, где нет ни одной отдельной роли. Во всех актах играет только толпа. Мятеж. Идут на преграду. Овладевают. Ликуют. Хоронят павших. Поют мировую песнь свободы. Какое проклятие, что сам ничего не можешь. И заказать некому: что талантливо — то мелко, что охотно возьмет — то бездарно…»[[39]](#footnote-25)

«Человек с ружьем» — произведение, по самой своей теме близкое к этой мечте, о которой писал Вахтангов. И когда мы ставили эту пьесу, образ Вахтангова, мечтавшего «взметнуть», все время был перед нами.

Мы не можем сказать, как развивался бы сегодня яркий талант Вахтангова. Но мы можем на основе его спектаклей, на основе тех мыслей, которые он высказал на репетициях и в беседах со студийцами, наконец, на основе его дневника определить линию, по которой мечтал идти Вахтангов. Сопоставляя его мечты «сыграть мятежный дух народа» с его намерением поставить «Гамлета», мы имеем право предполагать, что народно-героический спектакль трагического, возвышенного характера был бы самой заманчивой творческой задачей для Вахтангова. И, надо думать, он выполнил бы эту задачу с блеском. Ибо в искусстве Вахтангова было все, чем должен владеть художник, избравший сложную, исключительно интересную профессию режиссера.

{235} Творческая биография Вахтангова коротка. Всего десять лет — с момента вступления в Художественный театр и по день смерти. Вахтангов умер тридцати девяти лет, в возрасте, когда режиссер только вступает в пору творческой зрелости. Но и то, что сделано Вахтанговым за это десятилетие, ставит его имя в ряды лучших, выдающихся художников советского театра.

За свою недолгую, но такую насыщенную, интенсивную творческую жизнь Вахтангов сумел вырастить целую плеяду талантливых мастеров сцены — актеров и режиссеров […].

Вспоминаю знаменитый парад участников спектакля «Принцесса Турандот». Тогда, в день премьеры, это были совсем еще «зеленые» актеры. А как интересно сложились их актерские судьбы! Сколь плодотворным было для них влияние школы Вахтангова!

Кто же тогда был представлен со сцены первым зрителям «Принцессы Турандот»?

Вот там, в центре сценической площадки, в группе масок стоял Борис Васильевич Щукин. Не будет преувеличением, если я скажу, что самые сокровенные, самые значительные для всех нас страницы истории советского театра связаны с этим замечательным артистом. Имя его — одно из самых дорогих актерских имен, которое глубоко чтит, любит и ценит советский народ. Щукин для нас, деятелей театра, является еще и образцом самоотверженного служения своему народу, воплощением высокого таланта.

Вся биография Бориса Васильевича как профессионального актера охватывает одно двадцатилетие (1919 – 1939) — с момента поступления в Вахтанговскую студию и по день смерти. Щукин принадлежит к тому поколению актеров, которое воспитывалось и росло в годы Великой Октябрьской социалистической революции. Он — один из лучших представителей этого поколения. Художник, воспитанный революцией, вышедший из народа, Щукин с предельной творческой честностью и любовью служил своему народу и революции. Для него театр был делом всей его жизни. Своей безупречной чистотой и честностью, своим вдохновенным творчеством Щукин заслужил право на воплощение образа Владимира Ильича Ленина в театре и в кино. Работе над образом Ленина замечательный советский артист отдал свое сердце, весь свой огромный талант.

Творческий путь Щукина богат и многообразен. Ни в какой мере не претендуя здесь на исчерпывающий научный анализ его работ как художника сцены, я ограничусь лишь краткими воспоминаниями о годах, прожитых вместе с Борисом Васильевичем в Театре имени Евг. Вахтангова.

… Вспоминается небольшой зрительный зал на сорок пять мест. Он почти полон. В зале сидят студийцы, присутствовавшие на одной из репетиций с Е. Б. Вахтанговым. На сцене молодой человек среднего роста, плотный, с круглым добродушным русским лицом, с большим лбом и черными негустыми волосами, коротко остриженными под машинку. Небольшие карие глаза, живые и наблюдательные, изнутри светились добротой и умом. В какие-то моменты глаза менялись, и в них рождалась милая русская «хитреца», взгляд становился веселым и озорным. Это был Борис Щукин. Он репетировал свою первую роль в студии Вахтангова, роль кюре в пьесе Метерлинка «Чудо святого Антония». Мы с интересом наблюдали, как преображался этот молодой артист. Вдруг какие-то мягкие, вкрадчивые манеры, слова, произносимые нараспев — и весь он, этот священник, казался совсем живым и реальным…

{236} Иногда в перерыве между репетициями и на студийных вечеринках Щукин показывал очень смешную сценку. Дьячок на клиросе читает молитву. Дьячка преследует назойливая муха, но оторваться от исполнения своих обязанностей он, естественно, не может. И вот он начинает отгонять муху. Вначале только подергивает нос, лоб, щеки. Муха не унимается, преследует несчастного дьячка. Постепенно в ход пускается и рука. Незаметно манипулируя рукой возле псалтыря, дьячок старается отогнать муху. Но и теперь ему это не удается. Назойливая муха забирается в угол рта, нарушая мерное течение голоса. Появляются интонации, напоминающие одышку. Изловчившись, дьячок как бы в ритме поворота страницы ловит на высокой ноте назойливую муху. Она, наконец, зажата у него в пятерне, остается только расправиться с ней. Забыв о своем основном деле, он целиком теперь подчиняет свое пение на клиросе «упражнениям» с мухой: разглядывает ее со всех сторон и, наконец, щелкнув муху пальцем, направив ее вверх, к небу, нараспев заканчивает финал молитвы «Тебе, господи». Щукин делал эту сцену необыкновенно смешно. Лоснящийся от жира дьячок, монотонно читающий молитву, долгое время так и стоял перед глазами. Тончайшие, правдивейшие переходы этой «борьбы с назойливым врагом» делали из маленькой шутки законченный артистический шедевр.

Незатейливый дьячок оказался своеобразным эскизом к роли кюре в «Чуде святого Антония».

В работе над ролью кюре выявился незаурядный комедийно-сатирический талант Щукина. Яркий, внутренне законченный образ находил и великолепное внешнее разрешение как в движении, так и в жесте. Речевая и дикционная сторона роли были безупречны. Созданный Щукиным внешний облик этого французского священника-грешника, с голой, лысой головой, непомерно толстого, с маленькими хитрыми глазками, как нельзя больше соответствовал всему строю характера данного персонажа в сатирической пьесе Метерлинка. В этой ранней работе Щукина уже угадывалось будущее этого замечательного художника сцены.

«Повторим, что ли? Пить во всякую минуту можно», — слышится мне реплика Жигалова — Щукина из чеховской «Свадьбы» (здесь мы впервые встретились с Щукиным как партнеры: он в роли Жигалова, я — Дымбы). Эта фраза отца невесты, произнесенная высоким старческим тенорком, словно прорезала свадебную музыку. Пробираясь по секрету от строгой супруги к графину с водкой, шел Жигалов — Щукин с греком Дымбой вдоль стола, уставленного свадебными пирогами и закусками. Томительно ждать генерала на свадьбу: когда еще приедет! А тут соблазну сколько: запотевший графин с водкой, аппетитно разложенная закуска… Присев почти под стол, чтобы не быть в поле зрения строгой жены, да и гостей, Жигалов — Щукин разливал водку в рюмки, доставал закуску со стола и, чокаясь с Дымбой, «со знанием дела» опрокидывал рюмку в рот, причмокивая и крякая при этом от удовольствия.

«А тигры у вас в Греции есть?» — задавал Жигалов — Щукин вопрос «заморскому чуду» — греку Дымбе, задавал с любопытством и как бы заранее ожидая, что грек соврет. Спросив еще о львах, о кашалотах, Щукин подъезжал к основному вопросу, связанному с его профессией коллежского регистратора: «Гм… А коллежские регистраторы есть?» Тут пропадало простое любопытство и возникал уже деловой интерес, взгляд становился напряженным, острым.

Щукин хорошо знал людей, подобных Жигалову. Он видел их в Кашире, где прошло его детство, наблюдал их в Москве, где учился в реальном училище, и исключительно правдиво показывал их на сцене. Небольшие {237} усы, седенькая бородка, старичок, казалось, ничем не примечательный, такой, каких множество было в царской России, благообразных маленьких чиновников, умеющих лишь одно: безжалостно обирать народ…

Одной из интересных работ Щукина был обаятельный образ Тартальи в «Принцессе Турандот». Итальянский народный театр масок, рожденный на улицах и площадях Италии, требовал от актера ярчайшего комизма. Тарталья, идя от традиции «комедии масок», должен быть толстым обаятельным заикой. Заикание Щукин разработал совершенно виртуозно. Но не это было главным в образе, созданным Щукиным, а та детская наивность Тартальи, которая рождала в сердцах зрителей огромную любовь и нежность к нему.

Откуда возник этот образ? Где искал для него пищу Щукин? Создавая своего героя, он внимательно вглядывался в мир детей, наблюдал за их отношением к различным явлениям жизни, их манеру общения, непосредственность их реакций на происходящие вокруг события. Вот бежит мальчик, движения его еще не координированы, его заносит на поворотах по инерции бега, ногам старательно помогают все туловище и втянутая в плечи голова. Вот ребенок разговорился. Руки, помогающие при разговоре, не действуют осмысленно, как у взрослых, а то забрасываются за голову, то вертят какой-нибудь предмет. Хитрющая улыбка, лукавые глаза, неожиданные перескакивания с мысли на мысль, доверчивость и настороженность — всеми этими разнообразными красками характера наделил своего Тарталью Щукин. Зритель уходил со спектакля влюбленным в Щукина, повторяя его незабываемые интонации, его простые наивные остроты.

Три роли в пьесах русских классиков завершают первое пятилетие актерской биографии Щукина. Это — Барабошев в пьесе Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше», Степан в «Женитьбе» Гоголя и Синичкин в старинном классическом водевиле «Лев Гурыч Синичкин» Д. Ленского.

Барабошева Щукин играл весело и увлекательно. В его исполнении это был самодур, которому свойственны, однако, в какой-то мере и добродушие и наивное простосердечие.

В «Женитьбе» Гоголя исполнение Щукина отличалось зрелым, законченным замыслом, яркой характеристикой образа. Заспанный, только что с усилием оторвавшийся от лежанки, Степан являлся в комнату Подколесина, еще не проснувшись как следует. Он как бы стоя спал. Хриплый голос, медленно подаваемые реплики, паузы, в которых мы слышали прихрапывание и присвистывание, заспанное лицо, давно не стриженные волосы, закрывающие лоб и наполовину глаза, большой нос картошкой, отекшее от сна лицо — вот каким был щукинский Степан. Говоря об этой роли, мне хочется рассказать и о находчивости Щукина на сцене. Это было в 1925 году в Ростове-на-Дону, где гастролировал Вахтанговский театр. В театре, перестроенном из цирка, было мало порядка, и в одном из спектаклей в момент выхода Степана на сцену к ногам Щукина подсел маленький котенок, незаметно пробравшийся на сцену из-за кулис. Отыграв диалог с Подколесиным, Щукин в своем обычном сонливом ритме нагнулся, взял котенка «за шкирку» и, повернувшись спиной к зрительному залу, заложив одну руку за спину и слегка помахивая котенком, удалился за кулисы под дружные аплодисменты и смех публики.

Я привел этот пример для того, чтобы рассказать еще об одном замечательном качестве Щукина — его творчески-импровизационном состоянии на сцене. В каждом спектакле Щукин вносил в свои роли новое. Он был необыкновенно хорошим, как у нас в театре говорят, «удобным» партнером, с ним легко игралось, он втягивал в общение. Живое и органическое состояние {238} на сцене рядом с ним возникало естественно и просто. По ходу репетиций Щукин давал прекрасные советы, которые помогали актерам в работе над ролями. Огромное количество ролей сделано вахтанговцами в театре под педагогическим влиянием Щукина.

«Лев Гурыч Синичкин» — знаменитый старинный водевиль. Синичкин — роль, которую играло не одно поколение замечательных русских актеров. Обычно ее играли актеры в зрелом возрасте, так как роль сложна по внутренней линии и требует от исполнителя зрелого мастерства. Щукину тогда было двадцать девять лет.

В русском театре установились две традиции игры водевиля. Первая — это традиция Живокини. Смех — вот что было основным, чего добивались актеры школы Живокини. В их игре все было подчинено комедийным ситуациям. Иную задачу ставили перед собой актеры мартыновских традиций. Мартынов и в водевиле искал серьезных, лирически трогательных, а подчас и драматических ситуаций. Работая со Щукиным над Синичкиным, мы отдали предпочтение мартыновской традиции. Ряд щукинских эпизодов — например, монолог в последнем акте, обращенный к покойной жене Никитишне: «Смотри, смотри, вот дочь твоя, актриса, Никитишна, довольна ли ты мной?» — глубоко трогателен, но и гневен. В сцене, когда срывается с таким трудом устроенный им дебют дочери, его монолог — «Так вот нет же, не пойду!» — звучал вызовом всем этим сановникам-меценатам, закулисным завсегдатаям, смотрящим на искусство театра как на пустое развлечение.

Исполняя роли классического русского репертуара, Щукин продолжал реалистическую традицию Щепкина, Мартынова, Варламова, Давыдова, Москвина, Качалова. Он был актером, близким по духу этой замечательной плеяде русских актеров. Его роднила с ними любовь к русской культуре, к русской литературе, к русскому театру. Щукин в совершенстве владел русской речью. В каждой его роли слово было безупречно отработано. Он на сцене пользовался московским произношением — языком Островского. Щукин услышал этот язык непосредственно у народа и у замечательной плеяды Малого театра: Садовской, Ермоловой, Давыдова, в совершенстве владеющих русской речью.

Одним из любимейших актеров и певцов Щукина был Федор Иванович Шаляпин. Щукин коллекционировал пластинки Шаляпина, хорошо знал весь репертуар его русских песен и сам с непередаваемым мастерством подражал шаляпинской манере пения, его интонации. Особенно он любил «Ноченьку». Учитель Щукина по постановке голоса и вокалу Митрофан Ефимович Пятницкий, с огромной любовью собиравший драгоценные сокровища русского народного музыкального искусства, передал Щукину свою любовь к русской песне.

Под влиянием отечественной театральной культуры развивался и рос талант Щукина в первое пятилетие его сценической деятельности. Он многое почерпнул на уроках Константина Сергеевича Станиславского, лекции и занятия которого посещали вахтанговцы в течение зимы 1920/21 годов. Три года, проведенные с Вахтанговым, воспитали в актере большую требовательность к себе, к искусству, к театру. Сценическая молодость Щукина прошла в трудах, в глубоком всестороннем изучении искусства, в непрерывной работе над собой. Можно без преувеличения сказать, что ни один день не был прожит им без пользы для любимого дела.

В это пятилетие зарождалась советская драматургия. Уже созревали и писались произведения, отображавшие жизнь Советской страны, ту борьбу, которую вела молодая республика с внешними и внутренними врагами. {239} На сцене Вахтанговского театра была поставлена А. Д. Поповым одна из первых советских пьес — «Виринея» Сейфуллиной. В ней Щукина ждала большая актерская удача в образе большевика Павла.

В связи с этой ролью мне вспоминается рассказ Бориса Васильевича о том, как он ехал на фронт в дни Февральской революции.

«… Вокзал в Москве залит электрическим светом. Мягкий вагон с белоснежными простынями. Масса публики, дамы с цветами, гимназисты, буржуа в котелках. Оркестр духовой музыки играет бравурные мелодии из модных оперетт. Настроение отвратительное, раздражает вся эта мишура, весь этот фарс, фальшивые церемонии проводов. Поезд через несколько дней приходит на небольшую станцию. Грязно, темно. Пересаживают в эшелон, составленный из теплушек и жестких вагонов, в которых еле светятся догорающие свечи. Табачный дым, запах махорки, редкие невеселые разговоры, и вдруг где-то вдалеке ухнуло тяжелое орудие. Вот он, фронт…»

Эти и многие другие фронтовые впечатления Щукина дали ему богатый жизненный материал для роли Павла в «Виринее».

Павел — большевик из крестьян, солдат, пришедший с германского фронта. Вернувшись в родную деревню, он сталкивается с людьми, крепко державшимися за свою собственность, за старый уклад жизни. Нужны большой ум и политический такт, чтобы постепенно сдвигать эти веками напластованные крестьянские традиции. Глубоко и искренне играл Щукин Павла, достигая с помощью самых простых средств большой жизненной яркости. Сцена прощания с Виринеей (талантливо сыгранной Е. Г. Алексеевой), когда Павел отправляется на борьбу с белогвардейской казатчиной, была одной из лучших сцен в спектакле. По-хозяйски, сосредоточенно собирается Павел в дорогу. Он боится выдать свое истинное состояние, свои чувства к Виринее. И вдруг Виринея сообщает Павлу долго скрываемую тайну: «Затяжелела я, Павел, дитё понесла». Преображается лицо Павла, расплывается в счастливую улыбку. Радостный смех вырывается из груди, разрастается, крепнет. Павел срывает с себя солдатскую фуражку, бросает ее оземь и с какой-то необыкновенной человечностью, мягко заканчивает эту изумительную сцену просто сказанными словами: «Ну, рожай».

Большая заслуга Щукина заключалась именно в том, что в годы, когда только еще зарождалась советская драматургия, он прививал товарищам по сцене вкус к глубокому реалистическому решению образов положительных героев, к постижению и воплощению внутреннего богатства нового человека, рожденного революцией.

Из других щукинских ролей советского репертуара необходимо упомянуть капитана Берсенева в «Разломе» Б. Лавренева (об этом образе я рассказывал выше); ярко комедийно сыгранную роль филера Зюки в пьесе о 1905 годе «На крови» С. Мстиславского; чудесного, обаятельного сезонника-строителя старика Ермолая Лаптева в пьесе «Темп» Н. Погодина.

Егор Булычов — одна из этапных работ Щукина, имевшая огромное значение и для всего советского театра. В ней очень наглядно проступали черты искусства социалистического реализма. Щукин достигал в исполнении этой роли вершин актерского мастерства. Трудно себе представить более совершенное воплощение горьковского замысла.

Богатство щукинской палитры было неисчерпаемо. Будничные, строго сдержанные сцены сменялись сценами лирическими, полными человеческого тепла, задушевности (с Шуркой, Глафирой) или сценами бурного взрыва темперамента, огромного накала страстей. Боязнь, почти животный ужас, который охватывает Булычова при приближении смерти, переходит в сцене {242} с Трубачом в какое-то отчаянное веселье. Когда Щукин кричал Трубачу: «Труби, Гаврила, конец света пришел!» — это был страшный и величественный момент: страшный, когда Булычов в свои предсмертные часы устраивает на глазах у многочисленной родни «балаган» с истинно купеческим размахом (здесь вспоминался и «Чертогон» Лескова и «Фома Гордеев» самого Горького) — эту стихию русского купеческого разгула, когда разбушевавшегося человека не остановят никакие силы; величественный — потому, что актер, исполняя эту сцену, достигал величайшего творческого подъема. Стихийная, буйная сила булычовского характера рождалась у актера органично, постепенно нарастая от сцены к сцене. Здесь не было ни малейшей утрировки чувств, «сделанного» актерского темперамента. Все было безупречно по глубине и искренности переживания с точки зрения меры и сценической правды.

Каждый образ имеет свое прошлое. Когда я думаю, что предшествовало созданию Булычова, где те ступени, по которым Щукин поднимался к этому замечательному творению, вспоминается одна из ученических работ Щукина, осуществленная им еще в 1920 году. Это роль цыгана-конокрада Мерика в чеховских «Ворах». Уже в самой работе были буйные взрывы темперамента, стихийной силы — особенно в сцене пляски конокрада Мерика, с присвистом и гиканьем мчавшегося по избе. В этой ученической работе Щукин, которого как-то уже привыкли в студии считать комедийным характерным актером, проявил совершенно новые исполнительские качества. Было очевидно, что диапазон дарования Щукина значительно шире. Было ясно, что перед молодым актером открывается большая дорога в исполнении драматических, трагических ролей…

Важнейшая страница творческой биографии Щукина — воплощение образа Ленина в пьесе Погодина «Человек с ружьем» […].

В 1937 году начались репетиции спектакля «Человек с ружьем».

Почти на каждой репетиции за режиссерским столиком присутствовал автор пьесы Н. Ф. Погодин. Щукин приезжал задолго до начала репетиции безупречно подготовленным, со строго выверенным текстом. Экземпляр роли Ленина, принадлежавший Щукину, представляет собой переписанный рукой Бориса Васильевича текст, заполняющий большую, объемистую тетрадь. Всюду стоят особые отметки, помогающие разобраться в основных мыслях, в построении логики фразы. Черновые экземпляры переписывались заново, превращались опять в черновики, пока не отчеканивался и не оттачивался окончательный вариант […].

Щукин в процессе репетиций вносил отдельные предложения по изменению фразы, слова, направленные на улучшение текста, и Погодин охотно принимал его предложения, как и других участников спектакля. В свою очередь, театр также охотно принимал замечания драматурга по поводу решения, трактовки отдельных сцен, образов и немедленно исправлял недостатки.

Подготавливая спектакль, мы неоднократно просматривали документальный фильм о Владимире Ильиче, слушали запись его голоса. Щукин перечитал все, что давало ему материал для создания образа Ленина. Он встречался с товарищами, хорошо знавшими Владимира Ильича. Но основной материал для создания образа Ленина Щукин находил непосредственно в самих его произведениях.

Борис Васильевич весь ушел в работу Каждую свободную минуту он использовал для накопления материала. Даже идя по улице, Щукин продолжал работать. Как-то раз из окна дома, где жил Борис Васильевич, мы увидели его идущим по улице особой походкой. Вглядевшись внимательнее, {243} мы поняли, что Щукин ищет походку Владимира Ильича, которую так замечательно охарактеризовал Маяковский — «мечет шажки». Поэтический образ Маяковского определяет свойственную Ленину быстроту движений, особый энергичный ленинский ритм. От этого поэтического образа шел Щукин в своих поисках походки Владимира Ильича.

Так постепенно, вдумчиво вживался актер в образ, с исключительной бережностью отбирая для него все новые краски для того, чтобы в дальнейшем собрать их воедино. То, что Щукин находил для образа Ленина, он защищал с огромной творческой настойчивостью.

Наступил день встречи со зрителем. Волнение Щукина и всего коллектива театра достигло предела. Решалась судьба спектакля, которому было отдано столько любви и творческого труда. Этот день является одним из самых ярких дней в моей памяти за все время работы в театре. На спектакле присутствовали товарищи, непосредственно знавшие Ленина, работавшие с ним, но большинство было и тех, которые ни разу не видели его в лицо.

Первое появление Ленина. Длинный коридор Смольного в дни Великой Октябрьской социалистической революции. Решается судьба вооруженного восстания. Солдат Шадрин, вернувшийся с фронта империалистической войны и пришедший в Смольный повидать Ленина, заплутался в коридорах в поисках чая. Мимо него, как будто влекомые какой-то внутренней силой, проходят отряды рабочих, матросов, направляющихся в бой, на фронт. Коридор пустеет. И вот из глубины сцены прямо на зрительный зал быстрой походкой пошел Ленин. Зал дрогнул от аплодисментов и встал как один. Овации продолжались несколько минут.

В зрительном зале наступает мертвая тишина. Начался диалог между Лениным и солдатом Шадриным, который даже и не подозревает, с кем он беседует. Вот Ленин разузнает о настроении солдат, возвращающихся с фронта. Вот он заинтересовывается самим Шадриным, его крестьянским хозяйством. Вот он задает ему вопрос, пойдет ли крестьянин воевать за народную власть. Вот он дает совет, где найти кипяток. Попрощавшись с Шадриным, Ленин продолжает свой путь по коридорам Смольного.

Щукин ушел со сцены. Снова раздаются бурные аплодисменты.

Сцена за сценой нарастало внимание зрительного зала к актеру, воплощающему образ В. И. Ленина.

И наконец последняя сцена спектакля — замечательная речь Ленина о человеке с ружьем, которого не надо бояться, потому что он защищает интересы народа, речь о мире, к которому стремится молодая Советская республика, вдохновенно прозвучала в устах Щукина. На ступеньках Смольного, окруженный рабочими, крестьянами, солдатами, матросами, Ленин в пальто, в хорошо знакомой кепке, сдвинутой слегка назад, говорил простые, доходчивые, проникающие в сердца людей мудрые слова. Они произносились Щукиным просто, но в то же время возвышенно и приподнято. Глубина мысли, отточенность каждой фразы, схваченная артистом манера говорить, чрезвычайно близкая по характеру речи Владимира Ильича, — все эти безупречно найденные Щукиным краски делали финальную сцену этого спектакля удивительно цельной и на редкость эмоционально насыщенной.

Работа Щукина над образом Ленина — отличный пример вдохновенного служения художника самым высоким идеалам своего народа.

Щукин рос и формировался как художник вместе со своей страной. На его глазах произошли события огромной важности, в корне изменившие облик России. Щукин писал: «Я живу в величайшее, счастливейшее время. {244} Я влюблен в нашу прекрасную страну»[[40]](#footnote-26). Значимость художника в искусстве помимо таланта во многом определяется его умением передать зрителю в художественных образах все то, чему он был свидетелем в жизни. Чем больше художник увидит в жизни и чем глубже он увидит жизнь, тем ярче он воспроизведет ее на сцене. Щукин увидел новый мир, рожденный идеями Ленина. Он стал борцом за высокие идеалы коммунизма. И он во весь голос говорил о правде нашей замечательной жизни…

Это лишь самые беглые «зарисовки» творческого облика одного из лучших учеников Вахтангова.

Мой рассказ о Евгении Богратионовиче и его традициях был бы неполным, если бы я не упомянул здесь и других его учеников, бывших участников первого представления «Принцессы Турандот». Рассказ мой будет очень кратким, так как творческие биографии многих из них будут еще пополняться новыми работами, новыми успехами в области сценического искусства, и об этом, несомненно, напишут исследователи советского театра, я же ограничусь тем, что представлю читателю моих товарищей по первому спектаклю «Турандот».

Вот Юрий Александрович Завадский — первый исполнитель роли Калафа. Молодой красивый юноша, талантливый ученик Вахтангова, ближайший его помощник в строительстве студии и театра. Теперь один из ведущих режиссеров, руководитель Театра имени Моссовета, где под его руководством выросли такие замечательные советские артисты, как В. Марецкая, Н. Мордвинов, Р. Плятт, О. Абдулов, Б. Оленин и другие. Завадский поставил ряд спектаклей, сыгравших большую роль в развитии советской театральной культуры.

Вот Борис Евгеньевич Захава — исполнитель роли хана Тимура. Захава известен сейчас как автор книги о Вахтангове и его театре, как постановщик ряда значительных спектаклей нашего театра («Барсуки» Л. Леонова, «Молодая гвардия» по роману А. Фадеева, «Великий государь» В. Соловьева, «Первые радости» и «Кирилл Извеков» по роману К. Федина и главным образом «Егор Булычов и другие» Горького). Б. Е. Захаву знают и как воспитателя актерской молодежи. В течение многих лет он художественный руководитель училища при Театре Вахтангова, подготовившего немало способных актеров, успешно работающих как в нашем, так и в других театрах страны.

Вот Анна Алексеевна Орочко — исполнительница роли Адельмы, «трагическая актриса», так шутливо представил ее публике Тарталья (после премьеры во всех последующих спектаклях «Турандот» участников парада представлял публике Б. Щукин). А. А. Орочко действительно стала актрисой большой драматической силы. С подлинным мастерством и глубоким темпераментом играла она полные трагического напряжения и возвышенных чувств роли: Марион Делорм в одноименной драме Гюго; революционерки Муси в спектакле «На крови» Мстиславского; Кручининой в «Без вины виноватые»; Электры в одноименной трагедии Софокла; матери Олега Кошевого в «Молодой гвардии»; Ганны Лихта в «Заговоре обреченных» Н. Вирты.

Много ценного внесла Орочко и в дело воспитания вахтанговской молодежи как вдумчивый педагог и режиссер Училища имени Щукина.

Вот Цецилия Львовна Мансурова — сама принцесса Турандот — одна из популярных в нашей стране актрис. Отличающаяся большим сценическим обаянием, удивительно тонкой артистичностью, Ц. Л. Мансурова внесла немалый вклад в развитие сценической культуры Театра Вахтангова. Сыгранные ею роли: Шурка в «Егоре Булычове», Ксения в «Разломе» {245} Б. Лавренева, Беатриче в «Много шума из ничего», Роксана в «Сирано де Бержерак» Ростана, Инкен Петерс в «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана, Филумена Мартурано в одноименной пьесе Эдуардо де Филиппо — по своей филигранной отточенности и внутренней взволнованности запоминаются надолго как образцы подлинной художественности. Немало молодых артистов, работающих в театрах Москвы и других городах, являются учениками Ц. Л. Мансуровой.

Вот Иосиф Моисеевич Толчанов, выступающий в роли Бараха, — актер, прекрасно претворяющий в жизнь принципы школы Вахтангова. В каждой роли, созданной Толчановым, чувствуется большое искусство лепки сценического образа, мастерское владение внутренней и внешней актерской техникой. Для него характерна тончайшая отделка всех деталей образа, их художественная завершенность. Сыгранные Толчановым роли — Магара в «Виринее» Л. Сейфуллиной, Президент в «Коварстве и любви», полковник Фредамбе в «Интервенции» Л. Славина, солдат Шадрин в «Человеке с ружьем» Н. Погодина, Арбенин в «Маскараде», царь Иван Васильевич в «Великом государе» В. Соловьева, сенатор Лэнгдон в «Глубоких корнях» Д. Гоу и А. д’Юссо, Иоахим Пино в «Заговоре обреченных» Н. Вирты — можно отнести к числу серьезных творческих достижений Театра имени Вахтангова.

Режиссер, профессор кафедры актерского мастерства, И. М. Толчанов воспитал большую группу способных молодых актеров.

Вот Александра Исааковна Ремизова — самая молодая участница спектакля, про которую Щукин с изумительно добродушной интонацией говорил, представляя ее зрителям: «Роль Зелимы исполняет Ремизова. Вот какая…», вкладывая в эту интонацию подтекст: смотрите, мол, какая молоденькая, какая юная!..

А. И. Ремизова известна теперь не только как талантливая исполнительница многих ролей, но и как интересный, одаренный режиссер Вахтанговского театра. Ею поставлены спектакли: «Приезжайте в Звонковое» А. Корнейчука, «Отверженные» Виктора Гюго, «Перед заходом солнца» Гауптмана, «На золотом дне» Д. Мамина-Сибиряка, «Одна» С. Алешина, «Идиот» Ф. Достоевского и другие. В дни Отечественной войны Ремизова была основным режиссером Фронтового театра Вахтангова и проделала весь путь от Сталинграда до Берлина вместе со славными войсками 1‑го Украинского фронта.

На параде спектакля «Турандот» были и юные студийки, исполнительницы ролей рабынь. Одна из этих исполнительниц — Елизавета Георгиевна Алексеева. Теперь это известная актриса, создательница замечательного образа русской крестьянки Виринеи, одного из классических образов молодой советской драматургии. Е. Г. Алексеева отличается широтой творческого диапазона. В ее репертуаре наряду с ролями глубоко драматичными — Виринея в одноименной пьесе Л. Сейфуллиной, Глафира в «Егоре Булычове», Катерина в «Грозе», Надежда в «Человеке с ружьем» — есть и блестящие комедийные образы в гоголевских пьесах: сваха в «Женитьбе», Анна Андреевна в «Ревизоре» и ряд других ролей.

В этой же группе студиек была и Мария Давыдовна Синельникова. В коллективе театра очень ценят эту актрису, обладающую большим умением уходить от своей индивидуальности и создавать ярко характерные образы, надолго остающиеся в памяти зрителей. Из созданных ею образов можно назвать террористку Химеру в спектакле «На крови», мадам Ксидиас в «Интервенции», Извекову в «Первых радостях» и «Кирилле Извекове», Беллу в «Глубоких корнях», Розалию в «Филумене Мартурано». Все эти {246} образы, раскрытые с психологической глубиной, одновременно отличались своей выразительной пластичностью, законченным внешним рисунком.

Одну из рабынь играла Нина Павловна Русинова. Теперь мы знаем ее как очень выразительную актрису, создавшую немало ярких сценических образов, из которых мы назовем такие, как Аксинья и Виринея в «Виринее» Л. Сейфуллиной, Коринкина в «Без вины виноватых», Игуменья в «Егоре Булычове», Минна Варра в «Заговоре обреченных», и ряд других ролей.

Участвовали в параде и наши актрисы: Татьяна Митрофановна Щукина-Шухмина, Валерия Федоровна Тумская, Вера Леонидовна Головина. Они внесли большой вклад в дело строительства нашего театра не только своими законченными актерскими работами, но и своим безупречным, любовным отношением к искусству.

Среди актеров, исполнявших роли слуг просцениума и не представленных публике тогда, но принимавших деятельное участие в перестановках и пантомимах спектакля «Принцесса Турандот», была и Вера Константиновна Львова. Она создавала ряд интересных ролей, среди которых особенно хочется упомянуть сделанную еще с Е. Б. Вахтанговым для чеховского вечера в студии роль Шипучкиной в «Юбилее» Чехова и сыгранную с большим тактом и пониманием духа драматургии Гауптмана роль дочери Маттиаса Клаузена горбуньи Беттины в его пьесе «Перед заходом солнца». В. К. Львова воспитала большую группу молодежи в училище при театре.

Мы должны вспомнить и другого исполнителя роли Калафа, вошедшего в спектакль «срочно», без достаточной подготовки и между тем талантливо игравшего на протяжении многих лет эту ответственную центральную роль. Я говорю здесь об артисте Л. М. Шихматове.

Особо необходимо сказать о тех наших товарищах, которые принимали участие в первом представлении «Турандот» и которых сегодня нет с нами… Память о них мы глубоко храним в наших сердцах.

В группе масок стоял исполнитель роли Панталоне — Иван Матвеевич Кудрявцев, талантливейший актер, так рано ушедший из жизни, один из любимых учеников Вахтангова, блестяще сыгравший Апломбова в «Свадьбе» Чехова и Кочкарева в «Женитьбе» Гоголя.

Роль «самого настоящего китайского императора Альтоума» — как его рекомендовал Щукин — исполнял Осип Николаевич Басов. Он прожил яркую театральную жизнь. Актерская деятельность Басова оставила большой и глубокий след в Вахтанговском театре. Комедийный актер исключительной тонкости, с безупречным чувством меры, Басов покорял зрителя своей теплотой и трогательностью. Ревунов-Караулов в «Свадьбе» Чехова, Гюстав в «Чуде святого Антония», Альтоум — все это роли, сделанные с Евгением Богратионовичем. Подколесин в «Женитьбе», старик крестьянин в «Виринее», Миллер в «Коварстве и любви», князь Ветринский в «Льве Гурыче Синичкине», Достигаев в «Егоре Булычове» и в «Достигаеве и других» — вот далеко не полный перечень центральных ролей, сыгранных талантливым учеником Вахтангова…

Ярко, задорно играла роль Скирины Елизавета Владимировны Ляуданская. Она быстро заняла прочное место в труппе театра и показала себя очень талантливой комедийной актрисой. С большой выразительностью и остротой ею были сыграны роли: Козлихи в «Виринее», мадемуазель Ортанс в «Чуде святого Антония», Змеюкиной в «Свадьбе» и ряд других. Ее актерские работы отличались интересным замыслом и всегда неожиданно ярким сценическим воплощением.

Измаила играл молодой способный актер К. Я. Миронов. Он памятен нашему коллективу не только своими актерскими работами, но и тем, что {247} вместе с Н. О. Тураевым, Н. М. Горчаковым и Л. П. Руслановым энергично участвовал в строительстве студии.

Из актерских работ Миронова представляет интерес роль Шута в «Марион Делорм», весьма своеобразно сыгранная артистом: это был задумчивый и грустный шут; роль Громова в «Аристократах» Погодина и ряд других ролей.

К. Я. Миронов погиб в Отечественной войне, сражаясь в 1941 году в рядах народного ополчения под Москвой. Посмертно он был награжден боевым орденом.

Небольшую эпизодическую роль — одного из мудрецов Дивана — исполнял Анатолий Осипович Горюнов. В историю советского театра он вошел как талантливый комедийный актер, юмор которого всегда отличался особой жизнерадостностью и здоровьем. Даже в этой бессловесной первой роли, когда его «ученый» выходил с грифельной доской, в шляпе, напоминающей «петуха», которым покрывают чайник, Горюнов был так серьезен, так органичен, что вызывал дружный смех зрителей. В последовавших за «Турандот» спектаклях, в небольших ролях — солдатика в «Виринее», весельчака матроса в «Разломе» — еще ярче проявилось комедийное дарование Горюнова. Его актерское мастерство достигает зрелости и совершенства в ролях: Селестена в «Интервенции», унтер-офицера Ткаченко в «Шел солдат с фронта» В. Катаева, Санчо Панса в «Дон Кихоте» Сервантеса (инсценировка М. Булгакова), матроса Дюмова в «Человеке с ружьем», Коста Варра в «Заговоре обреченных», городничего в «Ревизоре» и других интересных творческих работах…

Среди исполнителей ролей мудрецов был и старый вахтанговец, ученик Евгения Богратионовича, Владимир Васильевич Балихин. Его актерское дарование наиболее полно проявилось в ролях характерно-комедийного плана: молодой парень в «Темпе» Н. Погодина, советник юстиции в «Перед заходом солнца» Гауптмана, пленный солдатик Макушкин в «Человеке с ружьем» Погодина.

Талантливый актер Василий Васильевич Куза во многом способствовал обогащению репертуара театра современными произведениями, пьесами советских драматургов. Заведуя на протяжении ряда лет художественной частью театра, Куза приложил много труда и особого умения, чтобы привлечь к совместной работе с театром советских драматургов. Обладая прекрасными сценическими данными, Куза сыграл ряд ролей героического плана: Калаф в «Турандот», Годун в «Разломе», Фердинанд в «Коварстве и любви», Растиньяк в «Человеческой комедии» Бальзака, Семен Котко в «Шел солдат с фронта» В. Катаева и другие. Наш замечательный товарищ погиб, охраняя здание театра от вражеских бомбардировок. Это случилось 23 июля 1941 года, когда в театр попала фугасная бомба.

Был среди первых участников спектакля «Турандот» и Николай Михайлович Горчаков. Ученик Вахтангова и замечательных основателей Художественного театра — К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Николай Михайлович был одним из интересных советских режиссеров, много работавших над созданием современного репертуара. Горчаков внес неоценимый вклад в науку о театре своими книгами, воссоздающими облик К. С. Станиславского и Е. Б. Вахтангова.

Помимо актеров, работающих и поныне в Вахтанговском театре, участвовали в параде «Турандот» и играли в этом спектакле актеры, которых хорошо знает наш советский зритель: В. Марецкая, А. Степанова, А. Грибов, В. Орлов, В. Бендина, И. Кудрявцев, А. Жильцов, Н. Тихомирова. Все они — ученики Вахтангова.

## **{****252}** Статьи Р. Н. Симонова

### Больше смелости![[41]](#endnote-17)

По городу расклеены афиши. Новый спектакль. Новая пьеса на современную тему. В спектакле заняты лучшие силы театра. Ставил его опытный режиссер. Оформлял известный художник.

Зрители заполняют зал. Они усаживаются, переговариваются, шуршат программами. Гаснет свет. Раздвигается занавес, и в чуткую тишину падают первые реплики действующих лиц…

Проходит минута, другая, и после какой-то реплики, иногда после десятой, а иногда после третьей, по залу пробегает шепот. Но не думайте, что это столь желанная для актеров и столь лестная для драматурга реакция волнения. Совсем нет! Просто зрители в разных концах зала одновременно догадались, что будет дальше, и спешат поделиться своими догадками.

Удовлетворение, которое они получат, когда их предположения начнут сбываться одно за другим, не доставит им эстетического наслаждения. Оно скорее ближе к тому удовольствию, которое испытывает человек, легко разгадывающий нехитрый кроссворд. Иногда разгадывание этого драматургического кроссворда начинается даже не в зале, а у только что вывешенной афиши. Поучительно постоять в помещении любой районной театральной кассы и послушать, как люди, пришедшие покупать билеты, догадываются по списку действующих лиц, где обозначено служебное положение каждого героя, о том, что будет происходить на сцене, и, обо всем догадавшись, не хотят покупать билеты.

То, о чем я рассказывал, было совсем недавно явлением весьма распространенным. Но и сейчас — не станем обольщаться некоторыми успехами наших драматургов — не так уж редки случаи, когда зритель все знает наперед и потому томительно скучает в зале.

Разумеется, смелость режиссера и актеров, по которой мы все так стосковались, может возникнуть лишь на основе яркой и смелой драматургии. Бесспорно и то, что сценическое мастерство театра и актеров потерпело немалый урон из-за того, что в репертуаре нашем нет пьес, написанных в жанре высокой трагедии, что в нем не представлен другой полюс драматургии — сатирическая комедия, а водевиль долгое время считался чуть Ли не недозволенным жанром. Без жанрового разнообразия драматургии, открывающего простор выдумке, фантазии, творческим поискам, не может быть многообразных спектаклей. Именно поэтому, когда зрители, когда критики, когда ценители и знатоки справедливо упрекают нас, режиссеров, в том, что мы ставим спектакли вообще, а не спектакли, характерные для данного театра, мы прежде всего переадресовываем этот упрек к первооснове театра — драматургии.

Тот, кто сомневается, что площадкой для смелого взлета театральной фантазии может быть только яркая и действенная драматургия, пусть попробует проделать то, что так часто выпадает на нашу режиссерскую долю: загореться и зажечь актера на воплощение образа, написанного драматургом бледными красками и вялой кистью.

Все это так, но все же, если спросить себя: а готовы ли мы, актеры и режиссеры, встретить ту настоящую современную пьесу, о которой мечтаем, которая позволит полностью использовать наше мастерство, нашу выдумку, то, положа руку на сердце, придется честно ответить: не одни только драматурги {253} повинны в том, что зрители часто скучают в театре. В этом повинны и мы — постановщики и исполнители. Свидетельство тому — спектакли классического репертуара. Уж эти-то пьесы дают полный простор для смелой работы!

А много ли мы можем назвать спектаклей, столь же своеобразных и неповторимых с точки зрения режиссерской и актерской работы, как «Женитьба Фигаро» или «Горячее сердце» с Москвиным и Тархановым в Художественном, как «Ромео и Джульетта» с Бабановой и Астанговым в Театре Революции? Много ли в прошедшем сезоне можно вспомнить постановок, которые были отмечены поисками нового решения давно известной пьесы, как когда-то студийная постановка «Талантов и поклонников»?[[42]](#endnote-18)

Конечно, есть и спектакли хорошие, и хорошо сыгранные роли есть… Но если вспомнить, какой блистательный путь пройден нашим театром, какие победы актеров и режиссеров вписаны в нашу театральную историю, нельзя с горечью не признать, что за последние годы мы мало прибавляем к той славе, которой законно гордимся. И когда я задумываюсь, почему между сценой и залом за последнее время часто, как невидимый занавес, повисает холодок, я склонен винить в этом не только драматургов, но и актеров и режиссеров.

Мне представляется неоспоримым указание Вахтангова, которое мы не раз слышали от него на уроках и репетициях: каждый драматург требует своего, особого раскрытия. Вероятно, каждый наш театральный деятель согласится с этим утверждением. Но, зная его и соглашаясь с ним, мы не всегда следуем ему на практике. А ведь этот совет относится и к классикам и к современникам нашим. Нельзя одинаково играть Чехова и Шекспира, Островского и Гольдони.

На этих полярных примерах мысль кажется самоочевидной. Но ведь Чехова и Горького тоже нельзя играть одинаково. Между тем наши хорошие театры нередко ставят Горького так, что в постановке явственно звучат интонации и ритмы Чехова. Разумеется, важно и нужно, ставя пьесы Чехова и Горького, выявить то общее, что их объединяет, выявить то, что некогда сделало их обоих опорой реалистического направления в репертуаре Художественного театра. Но не менее, а, быть может, и более важно выявить то, что их отличает друг от друга. А ведь это не только различие мировоззрения, это различие двух исторических периодов, ибо принадлежали они к разным периодам: Горький пережил Чехова на тридцать два года; замечательные пьесы его — «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие» были созданы в советское время.

Зритель наш и наши актеры любят полнокровную жизнерадостность комедии эпохи Возрождения, остроту и напряженность испанских пьес «плаща и шпаги». Немало удачных спектаклей было рождено этим репертуаром. Но почему за последние годы при постановке многих, очень не похожих друг на друга пьес, независимо от того, стоят ли на афише великие имена Шекспира, Мольера, Лопе де Вега или куда менее значительные имена Флетчера и Мариво, независимо от того, когда и где происходит действие, по просцениуму пробегают и сталкиваются одни и те же суетливые слуги, появляется одна и та же компания престарелых собутыльников, которые, покачиваясь на тощих ножках, обтянутых трико, нестройно напевают застольные куплеты, кавалеры одинаковыми жестами ударяют себя в грудь — и то, что было когда-то найдено в «Много шума из ничего» в Театре Вахтангова, в «Укрощении строптивой» в Театре Советской Армии, стало разменной монетой штампов в бесконечных «Дамах-невидимках», «Живых портретах» — им несть числа!

{254} В мемуарах театральных деятелей прошлого мы читали, что когда-то в провинциальных костюмерных было четыре вида костюмов: боярские, готические, испанские и для «Горе от ума». Как огня, мы должны бояться того, что у нас выработаются и зафиксируются схематические приемы постановки и игры, и, приступая к репетиции новой пьесы, мы наперед будем знать: форма спектакля «испанская!»

Но разве только в комедиях «плаща и шпаги» штамп — это поветрие творческой лености — прокатился по многим сценам страны? Вспомните спектакли текущего репертуара на современном материале. В скольких из них лирическая песня вполголоса, вставленная по настоянию режиссера, призвана восполнить лиризм, которого недостает всей ткани спектакля! В скольких из них загородная массовка, празднество или свадьба — повод для того, чтобы танцами и пением развлечь в конец истомившегося зрителя. Приемы эти из-за своей доступности стали стихийным бедствием, и пусть тот из режиссеров, кто ни разу не погрешил ими, бросит камень в пишущего эти строки.

Не секрет, что многие из нас, советских режиссеров, предпочитали ставить спектакль на том среднеблагополучном уровне, к которому трудно придраться.

Невольно вспоминаются слова Немировича-Данченко: «Смотришь иногда спектакль в ином театре и думаешь: как это серо и бедно по фантазии! Кому охота расплачиваться за постановку? Поставлю комнату, окно в сад, направо дверь в столовую, налево — в кабинет, потолок есть, люстра висит, в натурализме упрекнуть нельзя, от реализма не ушел, о формализме не может быть и речи… А может быть, кто-нибудь еще напишет, что режиссер, не мудрствуя лукаво, поставил без штучек такой-то спектакль…»[[43]](#footnote-27)

Но не следует думать, что яркость и своеобразие спектакля могут быть достигнуты внешней пышностью постановки. Я специально оговариваю это, ибо в последнее время драматические театры и особенно работники кино переняли у оперы далеко не лучшую из ее традиций: тяготение к помпезному оформлению. Иной раз на сценах театров и в павильонах киностудий художники воздвигают роскошные палаты, хоромы, залы, рассчитывая сразить зрителя эффектностью декораций.

Мы любим и ценим мастерство театральных художников. Мы радуемся, когда после открытия занавеса зал аплодирует талантливым декорациям. Но если это единственные горячие аплодисменты на протяжении всего спектакля — беда!

Пусть не поймут меня так, что я против красочного, сложного оформления спектакля. Мы всегда с благодарностью будем вспоминать работу художников В. Дмитриева и П. Вильямса, которые своими декорациями помогали выявить эпоху, обстановку, атмосферу действия, создавали режиссеру и актерам удобные условия для мизансцен. Новый спектакль «Лермонтов» в Ленинградском драматическом театре имени Пушкина — тема особой статьи. Здесь я упоминаю его лишь для того, чтобы отметить интересную работу художника А. Босулаева, особенно в сцене пятигорского бала. Нашлись бы, наверное, художники, которые наперекор исторической правде постарались построить на сцене анфиладу комнат, мраморные колонны, заполнить сценическую площадку нарядной толпой — словом, дать бал по всем правилам цветного кино или оперы. А здесь на сцене квадратная комната. На ее стенах в убогих подсвечниках по две тонюсеньких свечки. Обстановка и костюмы захолустного офицерского собрания, как запечатлено оно на рисунках 30 – 40‑х годов прошлого века. И провинциальное {255} убожество этого бала помогает актерам передать, а зрителю почувствовать, как заброшен, как одинок Лермонтов…

Никакие эффекты постановки не сделают спектакль ярким, если нет яркой смелой работы актера. Я считаю одной из лучших актерских работ последнего времени исполнение роли Софьи Бобыревой в спектакле «Тени», поставленном Н. Акимовым в Ленинградском Новом театре. Софья — Г. Короткевич вернулась с очередного кутежа. Смелыми приемами изображает актриса провинциалку, закружившуюся, все забывшую в петербургском полусвете женщину.

Она напевает веселую песенку, только что услышанную в ресторане, танцует каскадный танец, увиденный там же. За всем ее поведением чувствуешь, как безжалостно губит эту вступающую в жизнь молодую женщину окружающий ее пошлый и грязный мир. Игра актрисы подчеркивает силу драматургии Салтыкова-Щедрина, остроту его приемов, любовь к яркому рисунку роли.

И другой пример. Актер нашего театра Н. Гриценко, будучи еще студентом театрального училища, подготовил сценку по чеховскому рассказу «Жилец». Этой работой восхищался покойный Б. Щукин. Ею до сих пор восхищаются большие мастера, которые видели эту сцену. Если бы какой-нибудь спектакль был поставлен и сыгран от начала до конца с такой же убедительностью интонаций, выразительностью жеста, грима, с таким же проникновением в существо рассказа Чехова, как этого добился Н. Гриценко, каким бы ярким театральным событием стал такой спектакль, сыгранный даже в сукнах, даже с минимальным реквизитом!

Но самый смелый, самый дерзкий замысел режиссера и исполнителя так и останется замыслом, если актер, привыкнув в бледных и нединамичных пьесах играть спокойно и однотонно, утратил техническое мастерство или так и не приобрел его, потому что «среднепропорциональные» гладенькие роли в средних пьесах ничего сложного от него не требовали. Много ли найдется в наших театрах актеров, владеющих мастерством произнесения гениального, неповторимого пушкинского стиха? Много ли актеров окажутся способными выразить пластически в движении и жесте стиль эпохи Возрождения, образцы которого стоят перед нашими глазами на картинах таких великих художников, как Леонардо да Винчи и Рафаэль? Много ли актеров настолько хорошо знают нашу современность, что смогут глубоко, полнокровными художественными средствами раскрыть богатство внутреннего мира советского человека?

Мы не мыслим сейчас настоящего театрального искусства без глубокого, творческого изучения системы Станиславского. Но при этом и театральные школы, и режиссеры, и актеры лучше изучают всю сумму вопросов, связанных с разделом «Работа над собой в творческом процессе переживания», чем вопросы, связанные с разделом «Работа над собой в творческом процессе воплощения».

Однако для актера переживание роли — не самоцель. Это лишь путь, лишь средство к ее воплощению.

Что толку в верно найденном сценическом самочувствии, если актер не может передать его через рампу и увлечь им зрителей? Смысл нашего искусства состоит не в том, чтобы лишь один человек — тот, кто на сцене, — до конца глубоко и верно прочувствовал судьбу и характер героя, а чтобы ее прочувствовали благодаря его мастерству те, кто в зале… А это немыслимо без совершенной сценической техники, без высокого мастерства слова, ритма, движения. Чем совершеннее техника выражения, тем более сильные и глубокие чувства способна она выявить. Но, с другой стороны, чем глубже {256} и ярче драматургия, тем значительнее ее требования к актерской технике. Это неотделимо.

Мы иногда упрощенно следуем указанию Станиславского, что актер должен общаться с партнером и лишь через него — со зрителем. Мы слишком буквально понимаем его слова о зрительном зале как четвертой стене.

Правда, в последнее время в нашем репертуаре почти не было пьес, которые требовали бы смелого пересечения этой воображаемой четвертой стены, требовали бы выхода с монологом на публику или даже простой реплики a’parte. Но разве можно в принципе отказаться от этого приема? Вся классическая драматургия широко его использовала. Такие великие мастера реалистического искусства, как Ольга Осиповна Садовская, как Варламов и Давыдов, не боялись обращаться со своими монологами через рампу к зрителю.

Но мы вообще чураемся многого из того, что было достигнуто нашими предшественниками. Щепкин, Мартынов, Живокини, Орленев, Станиславский не считали для себя зазорным играть в водевилях, а оттачивали в них свое сверкающее мастерство. Водевиль — отличнейшая школа для театральной молодежи и, если он хорошо поставлен, настоящий праздник для зрителя. А хорошо поставить водевиль — отнюдь не значит пытаться стыдливо замаскировать природу этого жанра напускной серьезностью.

Сейчас уже почти не верится, что недавно слово «преувеличение» употреблялось во многих театральных рецензиях как хула. Жизнь утвердила нас в убеждении, что сатирическая комедия — один из важнейших родов нашего театрального искусства, а сатирическое преувеличение образа — одно из сильнейших боевых средств в борьбе за новую прекрасную жизнь.

Но, получив подтверждение этих мыслей, можем ли мы сегодня назвать много актерских и режиссерских работ, в которых сатирическое заострение образа стало бы главным приемом разоблачения отрицательного? Пока еще не очень много. Зато мы можем назвать, к сожалению, все еще немало критических статей, авторы которых, декларируя на словах свою приверженность к сатире, на деле порицали всякий прием, выходящий за пределы их привычного представления о реалистическом спектакле как спектакле мелкого бытового правдоподобия.

Мы стоим на почве традиции великих русских театральных художников. Мочалов, Щепкин, Мартынов, Ленский, Станиславский, Немирович-Данченко, Шаляпин, Вахтангов, творческие коллективы Малого и Художественного театров всегда выступали в искусстве новаторами. Наш долг — творчески продолжить их славные традиции. Неутомимые искания этих художников, их неугасимая творческая смелость должны быть для нас предметом постоянного изучения и творческого освоения.

### Большой художник

Сорок пять лет, посвященных А. Д. Диким сцене, были годами его смелого, высокоталантливого служения искусству театра. Я вспоминаю свое первое впечатление от молодого актера Дикого в Первой студии Художественного театра, когда он выступал в роли рыбака Баренда в спектакле «Гибель “Надежды”» Гейерманса. Это был очень яркий, запоминающийся образ! Казак Платов из «Блохи» Лескова был показан Алексеем Диким с блестящим юмором. До сих пор звучит в ушах его фраза — «На тихий Дон!», сказанная с ударением на слове «тихий». Отчаянный казак Платов {257} как бы искал место поспокойнее. И, садясь верхом на игрушечную лошадку, он «облегченной рысью» уезжает со сцены под бурные аплодисменты зрительного зала. Этот спектакль, поставленный Алексеем Денисовичем, был исключительно ярко и интересно решен в плане народной игры. Наряду с острокомедийными сценами, подчас решенными как балаганная игра, проходил через спектакль образ Левши, умного русского человека с народной смекалкой. В совершенно ином характере решил Дикий постановку спектакля «Леди Макбет Мценского уезда». Этот спектакль украсил репертуар студии, руководимой Диким. Сыгранный молодыми актерами, спектакль поднимался до звучания народной трагедии благодаря режиссерски-педагогическому мастерству Алексея Денисовича, сумевшего показать русские характеры с большой психологической глубиной и поэтической взволнованностью.

Наряду со студией, Алексей Денисович создает еще один театр — Театр ВЦСПС. В репертуаре этого театра были спектакли «Вздор» К. Финна, «Матросы из Катарро» Фридриха Вольфа в обработке Вс. Вишневского, «Глубокая провинция» М. Светлова. Все эти спектакли были поставлены Алексеем Денисовичем[[44]](#endnote-19).

В этот период работы Дикого намечается особая, ему присущая режиссерская манера — соединение яркой театральности с реалистической глубиной. Для каждого спектакля мастер находил своеобразную форму, рождаемую верным режиссерским прочтением автора. Тут искусство Дикого было близким по духу вахтанговскому пониманию театра.

В годы Великой Отечественной войны произошла наша встреча с Алексеем Денисовичем в Театре имени Вахтангова. Я сыграл в спектакле, поставленном Алексеем Денисовичем, роль Олеко Дундича в пьесе М. Каца и А. Ржешевского, а Дикий сыграл роль Горлова в поставленной мною пьесе А. Корнейчука «Фронт». Эти работы, осуществленные далеко от Москвы, в Омске, в дни эвакуации, останутся в памяти моей и моих товарищей-вахтанговцев, как дни, прошедшие в интереснейшем творческом общении с Алексеем Диким. Каждая репетиция, проведенная им, была поистине вдохновенно творческой репетицией. Алексей Денисович приходил безупречно подготовленным, с продуманным планом. Он увлекал всех актеров своим примером, своей исключительной собранностью. Богатство его фантазии было буквально неисчерпаемым. Тут же по ходу репетиций рождались неожиданно новые краски, создавались целые сцены. Образ Горлова, созданный Алексеем Денисовичем, является вершиной актерского искусства. Этот образ стоит в ряду с лучшими образами, украшающими советскую сцену. Характер генерала Горлова перерастал в исполнении Дикого в собирательной образ. Эту его роль называли обобщающим словом «горловщина». Мера отрицательного, что есть в характере Горлова — любовь к власти, самоуверенность, переоценка своих возможностей в ответственнейшем деле военачальника, — уравновешивалась самобытностью характера Горлова, его человеческим обаянием. Получался исключительно правдивый образ со всеми противоречиями, свойственными и таким цельным натурам, как Горлов.

Интересно была сыграна А. Д. Диким роль Матиаса Клаузена в спектакле «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана. Алексей Денисович, исполняя эту роль, искал всю глубину философского конфликта между передовым человеком, каким является Клаузен, и старым обществом, а не шел от частного случая, ограниченного рамками одной семьи.

Для последних актерских работ Дикого характерно глубокое психологическое раскрытие образов и яркое воплощение их на сцене. Ученик Станиславского {262} и Немировича-Данченко, Алексей Денисович прекрасно понимал самый дух системы Станиславского и реалистической школы Художественного театра. Он гармонически соединял два раздела системы — процесс «переживания» и процесс «воплощения». Это же понимание искусства характерно и для последних блестящих режиссерских работ Дикого: «Московский характер» А. Софронова, «Люди доброй воли» Г. Мдивани, «Мещане» М. Горького в Малом театре[[45]](#endnote-20) и особенно для последней его режиссерской работы — спектакля «Тени» Салтыкова-Щедрина, поставленного в Московском театре имени Пушкина[[46]](#endnote-21). К этой работе Дикий пришел с огромным опытом, знанием искусства театра во всех его звеньях и особенно тонким знанием искусства актера. Монолог Бобырева, созданный режиссером вместе с исполнителем этой роли Б. Смирновым, является образцом мудрого понимания природы истинного театра.

Самобытный русский талант Алексея Дикого давал нам большую радость, он обогащал всех, кто встречался с ним в искусстве театра.

### В центре — актер

На страницах журнала «Театр» идет творческий спор о режиссерском искусстве[[47]](#endnote-22). Я подчеркиваю — творческий, в котором сталкиваются художественные взгляды, творческие программы. Идет разговор, в котором не должно быть места личным обидам.

Журнал читают тысячи людей — в столице и на периферии, в СССР и за рубежом. Им дела нет до наших личных взаимоотношений, им важно увидеть в нас художников. Пройдет двадцать, тридцать, пятьдесят лет, а журнал «Театр» будет стоять на книжных полках наших внуков по искусству, и это новое поколение меньше всего будут волновать мелкие обиды их предшественников. Важно узнать, что из себя представляли наши творческие позиции, профессиональные болезни и радости.

Давайте больше заботиться о тех, кто нас слушает и читает. Пусть им легче будет понять сущность наших споров, пусть не затуманивает эту сущность мусор обид, горячность полемики, то, что идет, как говорится, от красного словца.

На страницах «Театра» каждый агитирует за свое, за то искусство, которое именно он представительствует. Подтекстом каждого выступления идет: я верю в это, а не в другое искусство, в эту, а не в другую линию театра. Разумеется, в едином русле искусства социалистического реализма.

И — слава богу! Лет десять тому назад этой определенности вкусов и привязанностей не было, вернее, мы о них не говорили. Мы чуть ли не стыдились того, что, допустим, Вахтангов, наш учитель, не похож на своего учителя — Станиславского, и что нам близок именно Вахтангов. А иначе не стоило бы нашему театру существовать отдельно, лучше объединиться с МХАТ…

Сегодняшние споры свидетельствуют о многообразии советского театра, о существовании в нем художников, отличных друг от друга. Правда, еще лучше, если спорящие способны вести дискуссию, так сказать, в двух планах: не только теоретически, но и на практике. Ведь мы соревнуемся не только (и не столько) в журнальных статьях, сколько в спектаклях. Конечно, есть особый род режиссеров-теоретиков; они свободнее чувствуют себя, держа в руках перо или стоя на трибуне. Но все-таки как-то спокойнее, когда за спиной — спектакли и неточность слова или выражения легко находит уточнение в том, как эти спектакли тобой поставлены. Хорошо, {263} когда суждения о своей профессии не расходятся с практикой; я говорю то-то и то-то, и вот вам мой спектакль, который подтверждает сказанное.

Итак, о том, что мне сегодня кажется самым важным. (Вероятно, каждому из нас, пока он не выскажет свое сокровенное, кажется, что в дискуссии идут бои периферийного значения. Так думаю и я.)

Для меня самая большая и важная проблема современного театра — актер. Я солидарен со словами Г. Товстоногова о «триумвирате», составляющем театр: драматург — актер — зритель. Так вот, из этих трех звеньев меня на сегодняшний день заботит больше всего — актер. Актер и то, что связано с его воспитанием и ростом.

В нашей дискуссии намечается некоторый уклон: мы, мол, режиссеры — главное в театре, от нас все зависит. Нет, далеко не все, совсем не все. Главная сила театра, в том числе и современного, — актер. Театр рассказывает людям о людях, зрители на сцене видят прежде всего человека. И этого человека, живой его образ, характер, склад ума, сокровенные чувства передает непосредственно актер.

Каков он, этот актер, какова его внутренняя и внешняя техника, способен ли он передать мысли пьесы — от этого зависит лицо театра, то, насколько он отвечает требованиям современности.

В актера должны быть влюблены драматурги. Вдохновляемые актером, они будут брать перо в руки. (Это сделал А. Арбузов в своей «Иркутской истории», и актриса нашего театра Ю. Борисова, по-моему, подтвердила свое право на то, чтобы ей посвящались пьесы.)

В актера должны быть влюблены зрители. Это является самой большой привлекательной силой театра.

Рассчитывая на определенных актеров, творчески влюбляясь в них, режиссер должен составлять репертуар. Счастье Вахтанговского театра и мое как режиссера, что сегодня у нас в труппе есть высокоталантливые актеры, и, опираясь на них, можно строить репертуар, можно не бояться смелых замыслов, можно пускаться в плавание, не рискуя сесть на мель.

Мы часто раздумываем о том, почему тот или иной театр один за другим выпускает неудачные спектакли. В чем дело, кто виноват? А причина часто бывает очень простая: выбираются пьесы, для которых нет актерского состава.

Безупречное владение мастерством внутренней техники, воспитание всех «средств — способностей» (по выражению Вахтангова) — вот что нужно сегодняшнему актеру, чтобы он мог безупречно воплотить любую заданную нами, режиссерами, форму. Н. Охлопков поставил в Вахтанговском театре «Сирано де Бержерака» и «Фельдмаршала Кутузова», и я думаю, работа его прошла успешно потому, что вахтанговцы не ставили подножку его замыслам, они смогли воплотить форму, предложенную постановщиком.

Я думаю, что и театр будущего, если рисовать его себе как самый прекрасный художественный организм, — это прежде всего театр великих актеров. Поэтому в раздумьях о будущем меня, в отличие от Н. Акимова и Н. Охлопкова, мало волнуют вопросы театральной техники, устройства здания и т. п. Акимову мешает нынешняя театральная техника. Мне мешает неразработанная внутренняя техника актера. Пусть будут в театре и движущиеся тротуары и возможность показать зрителям естественный ландшафт. Но если там не будет хороших актеров — зачем мне и эти тротуары и этот ландшафт?

А теперь о том, какой сегодня нужен актер, какая актерская школа наиболее созвучна современности. Я попробую коротко ответить на этот {264} сложный вопрос. Думаю, что в этом ответе будет заключено в большей части мое понимание нужд современного театра.

Нашему театру нанесли большой вред разного рода толкователи и лжепоследователи школы «переживания». Не случайно в спектаклях, поставленных на этой основе, мы в последние годы видели мало актерских удач. Образ, характер, то есть самый главный результат работы над ролями, остается недостигнутой вершиной. Создатели спектакля, режиссеры и актеры топчутся вокруг «переживания» или даже переживают (может быть, очень искренне), а зрителю до этого никакого дела нет. Такой театр сегодня никого не заражает и не волнует. И это достойный результат работы догматиков.

Сегодня нет более вредной тенденции, чем мнение, что достаточно «пережить» роль, — и образ, характер, будет создан сам собой. Нет, от переживания до воплощения этого переживания на сцене — долгий и трудный путь, законами которого нелегко овладеть.

Попробуем вдуматься в слова, которые мы каждый день произносим. Театр — это значит представление, зрелище; акт, актер, действие (старые драматурги писали еще — явление). Ведь есть в этих словах определенный смысл! Отправляясь вечером в театр, я говорю: я иду играть. И никогда и никто из нас не скажет: я иду переживать.

Стоит ли пересматривать всю эту историей выработанную терминологию? Может быть, гораздо полезнее очистить, освободить слова «представление», «игра» от того налета порочности, которым его покрыли различные лжетолкователи великого Станиславского?

Уже в начале 20‑х годов Вахтангов понимал необходимость расширения школы переживания новыми возможностями актерского мастерства. Он понимал и подчеркивал чрезвычайную опасность формулы «я в предлагаемых обстоятельствах», ибо она дает актеру право не уходить дальше собственных эмоций ни в образах Шекспира, ни в образах наших современных героев.

Предчувствуя рождение новой и по содержанию и по форме драматургии, Вахтангов заранее вооружал молодых актеров таким мастерством, какое потребуется для нового репертуара. У сторонников театра «игрового» было многое, чему могли бы поучиться актеры школы переживания. Мысленно обращаясь к великим актерам Художественного театра, соратникам Станиславского, я вижу в них нечто такое, что не вмещается в рамки «переживания». В. И. Качалов, например, на мой взгляд, является образцом гармонического соединения переживания и великолепного мастерства воплощения. Сам Станиславский любил яркие, выразительные, гротесковые образы. Вспомним его Крутицкого, Аргана в «Мнимом больном», Кавалера ди Риппафрата в «Хозяйке гостиницы».

Лишись театр элемента игры — и он сразу изменит своей природе, природе театрального, праздничного зрелища.

Более того, не в элементе ли показа заключается высшая артистичность художника-актера? Вахтангов говорил, что он знает только трех актеров, которые владеют полностью этим даром — не только правдиво играть, но еще и показывать, как они играют. И он называл имена: Сальвини, Шаляпин, Дузе.

Об этом элементе показа мы почему-то боимся говорить, опасаясь обвинений все в том же «представлении». Но при том, признаюсь, я испытал наибольшую творческую радость в тех ролях, где как актер ощутил это умение показывать свой замысел зрителю. Стремление донести, показать свой замысел рождается от огромного увлечения актера своей ролью, {265} стремления привлечь в союзники зрителя, сделать его единомышленником, соучастником своего творчества.

Останавливаясь в воспитании актера на одном «переживании», мы, таким образом, разоружаем наших актеров и себя, как режиссеров, и весь наш театр. Мы затрудняем себе путь к созданию спектаклей-праздников. Силой одних только режиссеров таких спектаклей не поставишь, тут нужны актеры, определенным образом воспитанные.

Стало модным переносить действие со сцены в зрительный зал — это выдается за современную театральность. Но ведь для этого надо сначала научить актера играть в таких условиях, как на арене цирка, когда публика видит тебя со всех четырех сторон. Более того, я думаю, надо сначала получить от драматурга пьесу, написанную особым образом — «в четырех измерениях». Сначала — пьеса, потом — воспитание актера, а потом уж — спектакль и полет режиссерской фантазии. А когда берется обычная пьеса и обычные актеры, привыкшие к обычной площадке, получается неорганичный эксперимент. То же самое происходит, по-моему, тогда, когда талантливый Н. Охлопков жадно набирает в свои режиссерские закрома постановочные сокровища мирового театра, японского или китайского. Ведь в основе, например, китайского театра — огромная, сложнейшая актерская школа, которую китайские актеры постигают в течение многих лет начиная с детского возраста. Ею не овладеешь на репетициях, с помощью режиссерского показа.

Самые смелые опыты могут повиснуть в воздухе, когда они не опираются на актера, у которого действительно разработана внутренняя и внешняя техника, актера — мастера переживания и воплощения. Вот когда ваш замысел воплощают актеры-мастера и эти мастера послушны вам и в то же время творчески самостоятельны — тогда можно серьезно говорить о нашем режиссерском искусстве.

Иной подход к режиссуре, простите меня, кажется мне легкомысленным. Поэтому я даже как-то и не принял всерьез того «манифеста» Бориса Равенских, который подвергся критике со стороны В. Саппака и В. Шитовой[[48]](#endnote-23). Полно, «манифест» ли это? Само слово-то какое-то слишком громкое.

Теоретические положения Равенских очень ответственны, они требуют поддержки спектаклями. А в спектаклях Равенских я слишком часто вижу просто неопытных, молоденьких актеров, которые умеют действовать в заданном режиссерском ритме, но не научились еще развивать режиссерский замысел вглубь. Сами по себе мысли Равенских об искусстве праздничном, возвышенном, поэтическом мне близки, а вот их реализация у этого способного художника кажется пока слишком шаткой, лишенной прочной основы. Настоящая праздничность спектакля рождается не от того, что режиссер любит «красивое», а прежде всего от великолепной актерской школы, от стилевого единства постановки, от идейной целеустремленности режиссера и всего театра.

Мы недооцениваем того, какой значительный период переживает сейчас наш театр. Это время перед большим расцветом театрального искусства — я уверен. Прислушайтесь к спорам, вдумайтесь в спектакли — вы увидите, что театры и режиссеры необычайно остро ощущают необходимость определить свою художественную платформу. Эту потребность я считаю движущей силой сегодняшнего театра.

Действительно, оглянемся назад. Был МХАТ, по которому равнялся русский, а потом и советский театр. Потом был период интереснейших поисков ряда крупных режиссеров. Одновременно, или почти одновременно, {266} творили Станиславский, Немирович-Данченко, Вахтангов, Мейерхольд, Таиров. Все это были определенные направления. У Станиславского — платформа, у Вахтангова — платформа (близкая Станиславскому, но своя), у Мейерхольда — резко выраженная своя позиция.

А потом наступили годы, когда мастеров не стало. Новых школ не возникло. Своеобразие театров начало стираться, нивелировка коснулась режиссуры. Каждый из нас в той или иной степени потерял свое лицо.

Желание обрести это свое лицо (вернуть его или сформировать новое), потребность встать на собственные ноги я ощущаю сегодня как тенденцию нашей режиссуры. (Если в плане теории это проявится в данной дискуссии, от нее будет действительная польза.)

Мы сейчас чувствуем не просто возможность расцвета многообразных творческих индивидуальностей, но и острую потребность зрителя в таком многообразии и определенности. Однако многие ли театры имеют сегодня свою собственную платформу в искусстве? И насколько эта платформа пригодна сегодня, в нашей героической современности? Посмотрим на наши ведущие коллективы.

МХАТ остался, в общем, на прежних позициях, сохранив свою программу. Но надо внести ясность в то, что такое система Станиславского сегодня. Я бы очень хотел, чтобы в стенах Художественного театра состоялось серьезное обсуждение этой животрепещущей темы. Пусть на это обсуждение будут приглашены актеры и режиссеры, мнение которых интересует коллектив Художественного театра. Мы все питаемся главным образом последним трудом Станиславского «Работа актера над собой», появившимся в печати двадцать с лишним лет назад. Ученики Станиславского, его последователи должны творчески предугадать, чему бы учил нас Константин Сергеевич сегодня.

То же относится и к Вахтанговскому театру — без осмысления пройденного нельзя идти дальше. Я попробовал наметить основные вехи нашей программы в недавно написанной книге «С Вахтанговым». Если это удалось — буду счастлив. Кроме того, наше понимание традиций Вахтангова и своего собственного пути, мне кажется, можно увидеть и в ряде постановок театра за последние годы. Мы считаем программными такие свои спектакли, как «Иркутская история», «Город на заре», «Фома Гордеев», «Большой Кирилл», «Филумена Мартурано», «Маленькие трагедии», «Стряпуха», «На золотом дне», в определенной степени «Идиот», наконец, возобновленные в последние годы «Человек с ружьем», «Егор Булычов», «Олеко Дундич», «Перед заходом солнца». Пусть судят о нас по этим постановкам.

Позиция Малого театра всегда была прежде всего актерской. Я думаю, и сейчас задача старейшего театра — сохранять эту стихию русского, глубоко народного актерского искусства. Она, эта стихия, определяла и определяет лицо этого коллектива.

Театром своеобразным, отличным от других, является Театр имени Маяковского. Но я очень хочу понять художественную позицию Н. П. Охлопкова[[49]](#endnote-24).

Если бы Охлопков, будучи учеником Мейерхольда, развивал взгляды своего учителя — мне была бы ясна такая линия. Если бы произошла коренная переделка режиссера на новый лад и он примкнул бы к Станиславскому или Вахтангову — это тоже было бы понятно. Поэтому, мне кажется, сегодня размышления Охлопкова о реализме и «условности» — это еще колебания между тем и другим.

Итак, сегодня необходимо утверждение позиции каждого театра, каждого режиссера. Каким же образом это утверждение может происходить, {267} на что тут надо опираться? На воспитание актера, и прежде всего воспитание его внутренней техники. Это воспитание должно быть целенаправленным, определенным рамками данной школы. Каждому актеру надо проверить, как он воспитывает свою смену. Я вижу, что наша театральная школа — это какая-то раз и навсегда заведенная машина. Нет там взволнованности, нет духа студийности и, самое главное, нет ясного представления о лице театра, для которого готовится смена.

Подумайте, ведь те юноши и девушки, которых мы сейчас принимаем в свои студии, будут жить и играть при коммунизме. Это будут актеры коммунистического общества, они должны понести с собой все лучшее из того, что мы сумели им передать. Мы за эту молодежь отвечаем, ибо мы ее воспитываем. Можно досадовать на то, что сегодня, поступая в театральную школу, молодой человек не задумывается о том, куда он идет — во МХАТ или в Вахтанговский театр. Ему это безразлично. Он озабочен одним — попасть! Он и не представляет себе, что означает платформа того или иного театра. В свое время мы шли к Вахтангову и знали, что именно нас к нему тянет. А как нащупать свой путь сегодняшней молодежи? И особенно — режиссерской молодежи. Ведь посмотрите на то поколение в режиссуре, которое мы недавно называли «молодым». Им сейчас уже по 35 лет. Это уже зрелые художники. А многие ли из них могут причислить себя к какой-либо школе, направлению? Думаю, они в этой «самостоятельности» больше потеряли, чем приобрели.

Каждый театр, каждый мастер должен иметь около себя режиссерскую группу. Это нужно А. Попову, М. Кедрову, Ю. Завадскому, В. Станицыну, Н. Охлопкову, Г. Товстоногову, Н. Акимову, мне и другим. Нам надо участвовать не только в массовом воспитании режиссеров в стенах ГИТИСа, но иметь в своем театре его молодых строителей-режиссеров, чтобы знать эту свою смену, видеть и воспитывать ее ежедневно. Если мы хотим, чтобы театры существовали в веках и, не падая, передавалась эстафета в поколениях, — надо перестроить дело обучения молодежи.

И последнее. Маленькое отступление. Недавно я был в Ермоловском театре в день, который там назвали «Днем памяти Лобанова». Я слушал слова, которые говорились, и думал: Лобанов — один из самых замечательных советских режиссеров. Он великолепно знал природу актера. Обладал огромным чувством юмора. Владел завидным багажом современных наблюдений. Был блестящим постановщиком. И как несправедливо незаметно прошла биография этого художника! По одной простой причине: он был скромен.

Так что не будем слишком долго и горячо обсуждать дела тех, кто по отсутствию скромности все время на глазах. Не будем засорять наши споры полемикой вокруг преходящих, временных явлений. Гораздо полезнее для нашего общего дела будет заняться режиссурой всерьез, профессионально, отыскивая действительные, а не «модные» проблемы этой профессии и не только ставить спектакли, а стать чуткими воспитателями актера.

1960

### Искать дороги разные

Сорок лет я работаю в театре и не верю в его смерть, которую предрекает нам крупнейший деятель кино Михаил Ромм[[50]](#endnote-25). Да и, по-моему, просто даже неудобно как-то «близким родственникам» (театр, кино и телевидение — смежные искусства) хоронить нас, живых.

{270} Живы мы потому, что советский зритель охотно идет в театр. Могу сказать уверенно, основываясь на конкретном опыте, что с особой охотой зритель посещает спектакли современные, посвященные нашей сегодняшней жизни.

Думая о театре будущего, невольно оглядываешься на пройденный всеми нами путь, приведший нас к утверждению необходимости сценического искусства для людей.

Если предположить на минуту, что театр перестанет существовать, то любой народ на земном шаре почувствовал бы огромную потерю в своей духовной жизни. Ибо театр — одно из самых чарующих, захватывающих человеческий ум и сердце искусств.

В чем же его неувядаемая сила? Почему начиная с античных времен и по сей день театр волнует человеческое сердце?

Рождающееся непосредственно на глазах у зрителей в образах, в идеях, в чувствах, искусство это делает зрителя сотворцом. Театр только тогда выполняет свою миссию, когда зритель — участник и даже соучастник. И коллективы, которые не достигают этих высоких целей, либо прекращают свое существование, либо лишаются любви народа.

Конечно, делать экскурс в область развития мирового театра чрезвычайно сложно, и это задача очень большая.

Мы остановимся на развитии отечественного театра, стараясь проследить по этапам, что было ценного, истинного, жизнедеятельного, а что явилось временным следствием недолговечной моды.

XIX век был богат исключительно талантливой драматургией. Гоголь, Грибоедов, Пушкин — вот начало русской драматургической пьесы (понятие «драматургия» — уже продукт нашего, XX века) […].

Вершина русской драматической пьесы — поэтические произведения Пушкина «Борис Годунов» и «маленькие трагедии» («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы»).

И не случайно театру так редко удавалось овладеть секретом пушкинской драматургии. Она требует особого актера, обладающего безупречным чувством ритма, музыки, крупным трагизмом и комизмом; требует умения воплощать сценическую идею и сценический образ в завершенных, скульптурно выразительных формах. Пушкина играть исключительно трудно. Без специальной школы это невозможно вообще.

Становление русской драматургии определяло и творческую амплитуду русского актера XIX века. Известно, что на протяжении всего XIX века в нашем театре существовали две тенденции: мочаловская и каратыгинская. Павел Степанович Мочалов — актер нутра, внутренней техники. Игра его изумительно описана Белинским, благодаря которому мы можем представить себе почти зримо и ощутимо Мочалова в классическом шекспировском образе Гамлета.

С другой стороны, влияние на русский театр оказывал Василий Андреевич Каратыгин, его манера исполнения, где торжествовали форма, умное представление, блестящая внешняя техника, отточенная пластика.

Михаил Семенович Щепкин, родоначальник русского сценического реализма, вносит особую линию в русское искусство театра, начиная ее на основе классических произведений русской драматургии.

Романтическая пора сменяется анализом. Новое направление торжествует на протяжении второй половины XIX века. Одним из лучших выразителей его был изумительный русский актер Александр Евстафьевич Мартынов, умевший играть все, начиная от трагических героев и кончая блестящим исполнением водевильных персонажей.

{271} Школа Мартынова оказала огромное влияние на развитие искусства актера русского театра. Мартынов умел потрясать в репертуаре Островского, умел рассмешить зрителя в классических русских водевилях — и в этих же водевилях глубоко трогал сердце публики.

По существу говоря, третий компонент театра — режиссура — зародился только в конце XIX – начале XX века. Пожалуй, первым таким режиссером, в широком и глубоком понимании этого слова, явился Александр Павлович Ленский, значение которого было исключительно велико в истории Малого театра, давшего русскому искусству блестящую плеяду актеров: М. Н. Ермолову, О. О. Садовскую. А. А. Остужева, А. А. Яблочкину, Е. Д. Турчанинову, Н. К. Яковлева, В. Н. Пашенную и многих других.

Создатели Московского Художественного театра К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко имели особое, непреходящее значение в современном искусстве театра.

В XIX веке театр не знал по-настоящему ансамблевых спектаклей. Достаточно было двух-трех хороших актеров, чтобы покорить зрителей.

Театру теперь недостаточно солистов — нужен коллектив, где, словно в симфоническом оркестре, каждый «инструмент», даже исполняющий свою пусть небольшую партию, в общем звучании имел бы огромное значение для строгого и безупречного выражения идеи спектакля.

Станиславский и Немирович-Данченко подняли культуру ансамбля на недосягаемую для их предшественников высоту, ознаменовав этим начало новой эпохи в режиссуре. И рождение мудрой системы Станиславского, которую он в течение всей своей творческой жизни перерабатывал, чтобы преподать своим ученикам и последователям, сыграло исключительно важную роль в поднятии культуры театра в целом.

Если и раньше талантливые актеры путем интуиции приходили в конечном результате к тем же элементам творчества, что и знающие систему, то для них, первых, творивших до появления школы Станиславского, это были как бы собственные секреты. А Константин Сергеевич научил сценической культуре большое количество театральной молодежи, и в современном советском театре нет, конечно, ни одного серьезного театрального деятеля (будь то режиссер или актер), который не был бы знаком с этой системой воспитания актеров.

Всякая идея, брошенная в мир, рождает последователей и толкователей.

Было бы неверно понимать систему Станиславского как нечто стандартное, что должно быть пригодно для любой индивидуальности.

И Евгений Богратионович Вахтангов, который знал (как говорил сам Константин Сергеевич) систему «лучше самого Станиславского», с моей точки зрения, наиболее верно развил это учение еще в 20‑е годы, верно предугадав развитие советского театра. Заслуга Вахтангова заключается в том, что, используя наследие Станиславского, состоящее из двух произведений — «Работа актера над собой в творческом процессе переживания» и «Работа актера над собой в процессе воплощения», — он стремился гармонически соединить обе части системы в одно целое.

Развитие драматургии предопределяет и судьбу актера. Но не решает ее […].

В одной своей печатной работе[[51]](#endnote-26), посвященной Вахтангову, я говорил, что спектакль «Принцесса Турандот» подскажет драматургам новые возможности, имеющие принципиальное значение для театра. Для этого вахтанговского спектакля характерцы выходы в зрительный зал, общение со зрителем, перенос действия из одного места в другое путем установки легких {272} деталей, сразу и точно определяющих место действия, умение актера «выйти на зрителя» и вернуться в образ.

Прошло сорок лет со дня смерти Вахтангова, и мы видим, как в нынешнюю драматургию ощутимо вошли поиски Вахтангова, поиски новых возможностей театра, расширяющие его диапазон.

Тут, естественно, возникает вопрос: пойдет ли вся драматургия по этому пути? Безусловных рецептов нет. Наши драматурги должны вести поиски в самых разных направлениях — при том, разумеется, непременном условии, что они талантливы, знают глубоко жизнь и идут в ногу с сегодняшним днем, умея заглянуть в день завтрашний.

Будущее театра мне рисуется очень разнообразным с точки зрения драматургических жанров и приемов построения пьес.

Чем ярче жизнь, чем богаче культура современного человека, строителя коммунистического общества, чем совершенней наше сознание и понимание жизни, тем больше мы будем требовать от театра самых различных произведений и по содержанию и по форме.

И еще я хочу сказать вот о чем. Верно, что увлекаются у нас иные режиссеры репродукторами и прожекторами. Но в зависимости от жанра, предлагаемого драматургом, мы имеем право экспериментировать и, разумеется, в допустимых самим жанром рамках.

Я очень радовался в Авиньоне, когда Жан Вилар поставил «Антигону» на открытой площадке, с хором, как во времена расцвета античного искусства! Если современные люди смотрели это с огромным интересом, значит, жива еще, значит, жизнеспособна, для данной пьесы хотя бы, и античная форма! Жива до сих пор, спустя тысячи лет.

Кто знает, может быть, этот путь массовых народных зрелищ, с которых, собственно, начинался театр, и есть наш путь, органичный для эпохи, когда расцветает народное искусство, когда все увеличивается тяга широких масс к искусству, к театру. Разумеется, я тут же должен добавить, что нужны для этого хорошие, настоящие советские произведения.

Советский театр должен быть многожанровым. Пусть будут у нас и свой Горький, и свой Чехов, и современный Золя. Пусть будут у нас самые разные драматургические течения, но пусть драматурги при этом будут талантливы!

Я представляю себе античную трагедию, ее монументальность в героическом или трагическом спектакле о людях, самоотверженно строящих новый мир. Это не будет перенесением приемов, рожденных много веков назад. Это будет органическое нахождение новых форм, родственных благородному духу античной трагедии.

Разные драматургические жанры — трагедия, драма, мелодрама, комедия, водевиль — найдут своих авторов, которые принесут новое, сегодняшнее в эти давно существующие жанры.

Будущее театра — в богатстве и сценической культуры и актерской техники. Высокие идеи потребуют интеллектуального актера.

Будущее театра в том, что было дорого для актеров Малого театра XIX века, когда его называли «вторым университетом», когда молодежь приходила смотреть классическую пьесу Лопе де Вега «Овечий источник» и уносила со спектакля заряд для своей общественно-политической деятельности.

Не может существовать прохладных, безразличных и безликих театров! Театры должны покорять, трогать, волновать, смешить, доставлять радость. Только тогда театр нужен человеку. И наша ответственность за состояние театров огромна.

{273} Мне не хочется даже полемизировать с теми товарищами, которые говорят, что театр умрет, а останутся только телевидение и кино.

Я глубоко убежден: техника кино так изменится, что сегодняшние киносценаристы, так же как и театральные драматурги, должны будут самым серьезным образом подумать, как работать дальше. Это будет гораздо разумней, практичней, продуктивней, чем думать о «замене» театра другими, смежными искусствами.

Надо идти вперед, заглядывать далеко, искать дороги новые, интересные, разные!..

Надо понять, что чем выше искусство театра, тем выше искусство кино. Театр всегда был и остается доминантой искусства, в частности киноискусства. Ведь кто, как не лучшие актеры театра, создал успех кино?

Отсутствие необходимых кадров в телевизионном искусстве мешает ему найти свой собственный путь. И только очень хорошие спектакли, яркие по идее, по мысли, талантливые по режиссерскому решению и актерскому воплощению, верно поданные приемами телевидения, приносят этому новому, молодому искусству успех, а телезрителям — истинное удовольствие.

Театр должен будет насыщать своими кадрами и кино — пока не возникнут настоящие школы кино, создаваемые вокруг определенных мастеров. Были же когда-то студии Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, как были театры Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда. Истинное движение искусства всегда объединено каким-то мастером высокой культуры, раскрывающим перспективы развития этого искусства, этой школы, этого направления.

Каким же, исходя из всего вышесказанного, рисуется мне театр будущего? Я определяю это двумя словами: он должен быть поэтическим и симфоническим.

Что же понимать под словом «симфонический»?

Такое гармоническое соединение всех компонентов, когда и игра актера, и включение в спектакль музыки, и световые переходы, и безупречно поставленные сцены, где каждый актер ведет с любовью свою пусть даже маленькую партию-роль, — все будет подчинено единой цели, единому творческому замыслу.

Театр должен воспитывать актеров и того благородного жанра, который у нас, к сожалению, почти сходит сейчас со сцены: актеров трагедийных, по-настоящему умеющих потрясать сердца.

А для того чтобы осуществить этот замечательный и разносторонний театр будущего, мы должны воспитывать театральную молодежь. И во многом это воспитание надо улучшить, перестроить незамедлительно.

Обучение должно начинаться значительно раньше, чем теперь, еще с 15 – 16 лет, чтобы объединить среднюю школу со школой театральной, ибо в сценическую жизнь необходимо, по моему глубокому убеждению, вступать в 17 – 18 лет.

Задача режиссеров — не бросать молодежь на первых шагах их сценической деятельности, продолжая воспитывать в начинающих артистах верное понимание искусства, повышая их мастерство, внешнюю технику, общую культуру.

Почему в балетных школах нашли возможность объединить общеобразовательный процесс с основами профессии?

Простите, может быть, это бестактность, когда слишком много говорится о возрасте человека, но все-таки 27 лет (если прибавить к десятилетке время обучения в институте да еще элементарную первоначальную {274} практику после учебы) — такой возраст, когда поздновато начинать сценический труд. Да еще кто как скоро освоится, да еще когда кому повезет и он получит роль!..

Почему наши крупнейшие театры, которые в основном шефствуют над будущими актерскими кадрами, располагая училищами или школами-студиями, встретили это предложение в штыки? Потому что машина заведена, все уже устроено раз и навсегда, есть определенные программы, утвержденные, привычные, есть штатные педагоги, которые читают по этим программам свои курсы и получают за это зарплату. А тут вдруг надо перестраивать все заново. Хлопотно, конечно. И все-таки надо! Необходимо!

Лучшим университетом для каждого из нас была практическая работа в театре. При этом, конечно, надо уметь учиться — всегда учиться.

Нельзя сыграть Шекспира, не познав всего Шекспира и его эпохи, того, что написано о нем, не изучив Возрождения в живописи, чтобы зрительно представить себе образы шекспировских героев.

Нельзя сыграть роль в произведении хорошего современного писателя, если не узнаешь героев этого автора еще и в жизни, в быту.

Встречи с рабочими, с колхозниками, с советской интеллигенцией, со студенческой молодежью, со школьниками должны войти в нашу повседневную, творческую жизнь — через народные университеты, через наше общение с самодеятельным искусством, через наши непосредственные личные контакты.

Только так, изучая жизнь, людей, расширяя наше мироощущение, углубляя миропонимание, мы сможем отразить современность. Мы должны знать, чем живет современник, что волнует народ, которому мы служим. Только тогда искусство будет высокопартийно, только тогда это будет человечное, светлое, жизнеутверждающее искусство, призванное преображать жизнь и, следовательно, создающее завтрашний день в современной реальной действительности.

Когда идет оценка советского произведения, надо понимать, что задачи художника очень сложны. Но мы должны не делать скидок ради одних добрых намерений, не прощать беспомощности, серости, вялости формы ради темы. Вот о каком театре я мечтаю.

1961

### К 100‑летию со дня рождения К. С. Станиславского

#### I. Сила сценического образа

Зима 1920 года была тяжелым испытанием для молодой Советской республики. Гражданская война, разруха, голод… но театральная жизнь била ключом. Работали замечательные мастера: Станиславский, Немирович-Данченко, Вахтангов, Мейерхольд. В Москве в то время выступали в опере Шаляпин, Нежданова, в балете — Гельцер, Тихомиров. По вечерам театры до отказа были заполнены новым зрителем.

Утром каждого воскресенья мы собирались на занятия К. С. Станиславского в студии «Габима», находившейся на Средней Кисловке. Константин Сергеевич приезжал на извозчике. Он поднимался на второй этаж в фойе. Всегда нарядно одетый, обходил по кругу молодежь, здороваясь с каждым за руку (а нас было около ста человек). То, что я приобрел на уроках мудрого педагога, вошло в мой актерский и режиссерский багаж на всю жизнь.

{275} Как это ни странно, Константин Сергеевич занимался с нами не своей системой, а воспитанием актерского мастерства в области движения и слова. Начинался урок с занятий по ритму. Мы ходили под музыку, целыми нотами, половинными, четвертями, восьмыми, иногда даже шестнадцатыми, переходя в бег. Мы двигались в ритме вальса, мазурки, польки, торжественного марша. Постепенно Константин Сергеевич подводил нас к вольному движению, не соблюдая счета, а заставляя ощущать ритм и находиться в импровизационном самочувствии. Это, с его точки зрения, было высшим мастерством в области ощущения ритма и умения владеть им.

Несколько уроков было посвящено сценической походке. Станиславский показал нам классическую манеру ходьбы с пятки на носок, со свободно свисающими руками, с плавным движением всей фигуры, когда плечи плывут ровно — параллельно земле, с непринужденным поворотом головы. Тонкий педагог, он подводил нас к освобождению мышц и предельно свободному движению, столь необходимому для начинающих актеров.

Станиславский учил нас жесту. Жест начинается от плеча и плавно переходит в локоть, кисть, пальцы. Пальцы же должны «стрелять». Или, как говорил Константин Сергеевич, «жест должен быть наполнен; излучать прану» (выражение, заимствованное у индийских йогов и означающее, что из пальца как бы излучается свет, который должен достигнуть цели, находящейся вдалеке). Жест должен быть целеустремленным.

Много внимания уделял Станиславский выразительному слову. Тут он пользовался законами, предлагаемыми С. Волконским в книге «Выразительное слово»[[52]](#endnote-27). Станиславский научил нас историческим поклонам: начиная от античных времен, через средние века, он привел нас к XIX веку.

Ставил с нами Константин Сергеевич «Венецианского купца». Сейчас мне понятно, что занятиями по ритму, движению, жесту, слову он подготовлял всех нас к тому, чтобы мы могли сыграть Шекспира. Без мастерства мы, молодые студийцы, конечно, не подняли бы спектакль.

Роли игрались на русском, армянском и древнееврейском языках. Навсегда запомнился урок, когда Константин Сергеевич принес из дому свой плащ и в течение трехчасового урока показал нам около 40 приемов обращения с ним. Плащ как бы подчеркивал внутреннее состояние человека: то трагическое, то веселое. Материя принимала самые разнообразные формы, образуя неожиданные складки и линии. В заключение Станиславский собрал плащ в виде тюрбана, водрузил его на голове и заявил захваченной аудитории: «Когда шел дождь, греки и римляне пользовались плащом как зонтиком».

Вспоминая сегодня уроки Станиславского, понимаешь, как изумительно знал Константин Сергеевич все тонкости актерского мастерства. Опытный педагог, раскрыв законы внутренней техники, утвердив их в своем театре и в Первой студии, он не останавливался на достигнутом и продолжал совершенствовать систему воспитания актера, переходя к проблеме воплощения. А воплощение, в первую очередь, требовало от актера безупречной внешней техники.

Уроки Станиславского чрезвычайно помогли мне в работе с актерами над «Принцессой Турандот». Опираясь на эти занятия, я создавал свою систему сценического движения.

К этому времени я посмотрел Константина Сергеевича в ряде ролей. Впервые я увидел его в 1915 году в Благородном собрании (ныне Колонный зал Дома союзов) на благотворительном концерте. Шла сцена у Карениной из «Живого трупа». Партнерами Станиславского были М. Лилина (Каренина), М. Германова (Лиза), В. Качалов (Каренин).

{278} Мне запомнился выход актеров Художественного театра на эстраду. Одетые в вечерние туалеты и фраки, они одновременно появились на сцене, встреченные долго не смолкающими аплодисментами. Перед публикой стояли замечательные мастера: скромная, застенчивая Мария Петровна Лилина, красивая брюнетка с матовым лицом, гладко причесанная, стройная и изящная Мария Николаевна Германова. Редкой красоты и в то же время строгого достоинства Василий Иванович Качалов. И очень высокий, на голову выше своих партнеров, седовласый, с черными бровями, молодыми глазами — создатель Художественного театра Константин Сергеевич Станиславский.

Началась сцена между Лилиной и Станиславским. Запомнилась простота и естественность, с какой вели себя актеры, создавая характеры светских людей. Запомнилось и замечательное произношение часто перемежающих русскую речь французских фраз. Взволнованная, как бы ждущая приговора, появилась в гостиной Карениной Лиза — Германова и так расположила к себе публику своим обаянием, что мы понимали, почему строгая любящая мать после колебаний и сомнений приняла ее как невесту сына. И конечно же запомнился редкой музыкальности, поэтического благородства, интонационного богатства голос Качалова (к великому нашему счастью, сохранившийся и сейчас на пластинках и магнитофонных записях благодаря романтику, влюбленному в театр и актеров, Ивану Николаевичу Акимову — руководителю Дома звукозаписи).

Станиславский был предельно естествен, прост. Он непринужденно сидел в кресле. С большой теплотой и вниманием относясь к Карениной, разговаривал с ней, как старший с младшей. При выходе Лизы в наступившей неловкой, напряженной паузе его Абрезков спешил на помощь к двум растерявшимся дамам, находя тему для беседы.

Доселе многие актеры, которых я видел в ролях светских титулованных особ, изображали их напыщенными, величественными. Отсюда возникла некоторая неестественность, подчеркнутость, ходульность. Станиславский в роли князя Абрезкова был человечен, хорошо воспитан, что, по сути, и было подлинным аристократизмом.

Кавалер ди Риппафрата. «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони. Образ, созданный Станиславским, был для меня школой, научившей начинающего актера исполнению комедийных ролей. Кавалер раскрывался постепенно. Вначале мы видели предельно убежденного женоненавистника. Убежденного настолько, что ему не надо было специально подчеркивать, доказывать поведением свое отношение к женщинам. Он их почти не замечал. Для него Мирандолина (которую превосходно играла О. Гзовская) — пустое место. Но где-то по взгляду, кинутому вслед удаляющейся очаровательной хозяйке гостиницы, мы начинали подозревать, что дело совсем не так просто. Что этот скрывающийся за маской безразличия темпераментный итальянец ведет большую внутреннюю борьбу, чтобы не поддаться искушению, соблазну. Станиславский нашел тончайшую особенность характера Риппафраты — его застенчивость. Мы видели не грубияна, а скромного, но убежденного холостяка. В блестяще разыгрываемых Гзовской и Станиславским диалогах мы сталкивались с находчивой Мирандолиной и тугодумом Риппафратой. Отсюда возникала контрастность и тонкая музыкальность сцен: изящная легкость и нежность женского голоса и монотонность, я бы сказал, «бубнящая» однообразность мужского. Контрастность рождалась и во внешнем сопоставлении двух фигур: маленькая, худенькая, легкая Мирандолина и огромного роста, плотный неповоротливый Кавалер.

{279} Как известно, контрастность — выгодный прием для комедии. Он подготавливает основу для смешного, веселого. Зритель видит поведение персонажа и догадывается об истинных намерениях его. Станиславский давал простор для фантазии зрителя, он предоставлял нам возможность догадываться о несоответствии действия явного и тайного. Отказавшись от стремления подчеркнуть прямолинейность поведения своего героя, Станиславский приходит к безупречному чувству меры и тонкости исполнения.

До сих пор остались в памяти сцены, когда Мирандолина гладит белье и обжигает засмотревшегося на нее Кавалера утюгом. И особенно обморок. Падая, Гзовская — Мирандолина оказывалась лежащей на сапоге Кавалера. Нам была ясна хитрость женщины, стремящейся влюбить в себя непокорного, упрямого постояльца. Станиславский — Риппафрата терялся от неожиданности. Мы видели на лице его и во всей фигуре полную растерянность. Надо было поднять упавшую женщину, и в то же время он боялся высвободить ногу, на которой лежала симулирующая обморок Мирандолина. Пробуя осторожно высвободить ногу, он в то же время боялся обеспокоить, потревожить удобно устроившуюся на ней кокетку. Эта сцена разыгрывалась очень долго и шла под неумолкающий смех зрительного зала.

И еще вспоминается завершающий этап роли, когда мы видели потерявшего голову, не владеющего собой, влюбленного Риппафрату. Станиславский играл эти сцены предельно искренне.

Молодые актеры учатся не только на уроках. Наши университеты — это роли, сыгранные старшим поколением замечательных актеров.

Фамусов. «Горе от ума». Мне хочется сказать о досадном ощущении, которое всегда рождалось, когда я смотрел этот спектакль в разных театрах. Я никогда не находил звучания стиха, которое было бы близким мне по духу. Из всех виденных Фамусовых — Станиславский, Южин-Сумбатов, Тарханов, Климов — наиболее близок мне был Александр Иванович Южин. Точно отвечая требованиям, предъявленным поэзией — размер, темп, музыкальность, мысль, — Южин раскрывал характер своего героя в полную меру, не лишая его всего богатства красок.

Станиславский создал образ русского барина органично, с великолепно найденными бытовыми деталями. Но стих в его исполнении часто переходил в прозу, а где-то мы слышали последствия увлечения системой Волконского — чрезмерное следование правилам, что лишало стих живого содержания.

Проблема читки стиха неоднократно возникала в спектаклях Художественного театра. Возникла она и в дни постановки «маленьких трагедий» Пушкина и в спектакле «Зимняя сказка» Шекспира. Умение воплощать на сцене пьесы, написанные стихами, — дело очень сложное, и Художественному театру это часто не удавалось. Особняком надо поставить Качалова. Поскольку зашел разговор об исполнении Станиславским Фамусова в «Горе от ума», я хочу процитировать слова И. Гончарова из статьи «Мильон терзаний»:

«В таких высоких литературных произведениях, как “Горе от ума”, как “Борис Годунов” Пушкина и некоторых других, исполнение должно быть не только сценическое, но наиболее литературное, как исполнение отличным оркестром образцовой музыки, где безошибочно должна быть сыграна каждая музыкальная фраза и в ней каждая нота. Актер, как музыкант, обязан доиграться, то есть додуматься до того звука голоса и до той интонации, какими должен быть произнесен каждый стих: это значит — додуматься до тонкого критического понимания всей поэзии пушкинского и грибоедовского языка».

{280} Эта статья, написанная в 1871 году, находит во мне — художнике XX века — полное признание и отклик. Настолько мудро разобраться и предугадать на сто лет вперед прием исполнения спектакля «Горе от ума» мог лишь такой исключительно тонкий знаток русской литературы, как писатель Гончаров. Его мысли должны быть реализованы театром, который захочет попробовать свои силы в осуществлении этого высокопоэтического произведения, где стих занимает центральное место. Как в опере нельзя ставить слова, а нужно ставить музыку, так и в поэтическом произведении нужно ставить стих, который подскажет мысли, чувства, характер, сценический образ.

#### II. «Истина страстей, правдоподобие чувствований…»

Доктор Астров. «Дядя Ваня». Что-то большое, светлое, незабываемое осталось в моей памяти от Астрова — Станиславского. Сила воплощения актером этого образа — в исключительно верном раскрытии замысла Чехова. Врач по профессии, Чехов любил врачей. Характеры их с такой человеческой теплотой обрисованы в рассказах и пьесах писателя. У Станиславского образ Астрова собирателен. Актер рассказал нам о типическом, о том, что роднит врачей, — это святое отношение к своей профессии. Мы верим, что его Астров, не колеблясь, поедет в непогоду, студеные морозы, в осенние дождливые ночи за 30, 40 верст к больному, которому необходимо оказать помощь. Причем сделает он это без всякой героической позы. Сделает потому, что это его труд, его обязанность, профессиональный долг.

Дядя Ваня осознает, что его сгубила среда, что он мог бы сделать больше в жизни. Астров Станиславского — человек с широким кругозором, несущий большое, благородное чувство любви, вырастает перед нами как личность самобытная, талантливая, неповторимая. Этот светлый, чистый сердцем человек не понимает своего величия. Такое решение образа Станиславского славило всех, кто незаметным трудом своим приближал «небо в алмазах» — светлое будущее человечества.

Одно из лучших воспоминаний о виденном в театре за всю мою жизнь — сцена Астрова с Вафлей. Роль Вафли с присущим ему обаянием и талантом играл Михаил Чехов. Этот неповторимый по слаженности дуэт происходил под аккомпанемент гитары. Повторяющаяся нота плясовой мелодии, медленно звучащая «с подъездом» на квинте, переходила в басовые плясовые аккорды, и Станиславский — Астров поводил руками, как бы собираясь пуститься в пляс. Чехов, маленький, с трогательно улыбающимся худеньким личиком, был весь в партнере, стремясь, как послушный дирижеру оркестр, передать всю тонкость нюансов, предлагаемых Астровым. В этой сцене встречались учитель с учеником. Встречались два редких таланта, оказавших огромное влияние на актеров и режиссеров моего поколения.

Много постановок А. П. Чехова видел я после, но никогда больше не ощущал такого проникновенного, верного раскрытия автора, как в этой сцене и далее во всем втором акте. Здесь были эпоха, атмосфера, большая жизненная правда. Здесь представала жизнь людей того времени. Зритель был убежден в достоверности всего происходящего на сцене.

Драматический писатель Чехов, впервые раскрытый МХТом в конце XIX века, продолжал звучать и через четверть века — в 1924 году, когда я смотрел «Дядю Ваню». Я убежден, что если бы мы смогли посмотреть этих двух замечательных актеров в наши дни, их игра была бы столь же убедительна, как и тогда.

{281} Манера, стиль исполнения, вся форма, найденная создателями Художественного театра Станиславским и Немировичем-Данченко, живы и сегодня. Тем, кто хочет воплотить Чехова на театре в наши дни, надо идти по их стопам, уловить самый дух раскрытия чеховских пьес. Спектакль же надо не восстанавливать, а ставить заново, учитывая индивидуальности актеров.

Станиславский в докторе Астрове проникновенно рассказал нам о человеке со всеми его достоинствами и недостатками. И человека этого мы полюбили и трепетно храним память о нем как о реальном, живом. Станиславский — режиссер и актер — подсказал нам путь углубленного реализма, ритмы, мелодию, паузы, присущие пьесам Чехова. Мы приносим благодарность великому мастеру, учителю за человечность и высокое, благородное театральное искусство, которое властно заставляет думать о жизни, о человеке, о самом себе. Мы уходим со спектакля просветленными, неся в сердцах добрые чувства.

Мои «университеты» пополнились в 20‑е годы и новыми знаниями: образами, созданными Станиславским. Один — решенный в психологически-реалистическом плане — доктор Штокман, сыгранный в том же человечном ключе, что и Астров. Другой — в ярко гротесковом — Крутицкий («На всякого мудреца довольно простоты»). Я не смею писать подробно об этих двух ролях, так как видел их в концертном исполнении в отрывках. Но я еще раз делаю для себя важные выводы: Станиславскому как актеру были близки роли, созданные методом переживания и представления.

Наконец последовала встреча, где я познакомился с теоретическим обоснованием системы Станиславского. Казалось бы, с этого надо было начинать встречи с Константином Сергеевичем… Но, на мое счастье, они пришли после практических занятий мастерством актера в 1920 году в студии «Габима» и после виденных мною на сцене образов, созданных великим актером. Практические знания подтверждались теорией.

Летом 1937 года мне посчастливилось оказаться в подмосковном санатории «Барвиха» одновременно с Марией Петровной Лилиной и Константином Сергеевичем Станиславским. В ту пору там отдыхали А. Яблочкина, В. Массалитинова, Е. Корчагина-Александровская, известный хирург А. Очкин. Константин Сергеевич заканчивал и готовил к опубликованию книгу «Работа актера над собой».

В течение месяца почти ежедневно мы слушали главы из этой книги. Замечательно было то, что аудитория состояла из актеров самых различных направлений: Яблочкина, Массалитинова — Малый театр, Корчагина-Александровская — бывший Александринский, а теперь Ленинградский театр имени А. С. Пушкина, и в моем лице — Вахтанговский театр. Почти на всех встречах присутствовал профессор Очкин. Мы прослушали главы «Сценическое искусство и сценическое ремесло», «Действие», «Воображение» и подошли к разделу «Сценическое внимание». Константин Сергеевич прочитал:

«Внимание и объекты, как вы знаете, должны быть в искусстве чрезвычайно стойки. Нам не нужно поверху скользящее внимание. Творчество требует полной сосредоточенности всего организма — целиком». И тут произошел эпизод знаменательный, о котором необходимо рассказать.

Прослушав все, что предлагает Станиславский, наша добрейшая Александра Александровна Яблочкина заявила: «Я вспоминаю время, когда мне пришлось играть Дездемону с Томазо Сальвини. В последнем акте Сальвини — Отелло начинал душить меня, бросая на ложе, находящееся за пологом, и задергивая его так, что мы были не видны зрительному залу. Я кричала о помощи, а в это время Сальвини пел мне веселые песенки, {282} рассказывал смешные истории… потом раздергивал полог. В разрезе занавеса появлялось его искаженное ужасом черное лицо, и весь зрительный зал медленно, словно загипнотизированный, вставал».

Согласитесь, что пример противоречил только что прочитанной главе системы. Я с интересом ждал, как разрешит эту дилемму Константин Сергеевич. Сделав небольшую паузу и постучав пальцами по столу, произнося свое любимое междометие «хм‑хм», Станиславский ответствовал: «Что же, значит, темперамент хороший был».

Ответ Станиславского был логичен. У каждого актера — своя психотехника, свое умение «включать» и вызывать в себе необходимые чувства. Если актеру с обычным дарованием необходимо сосредоточиться, не отвлекаться от действия, то гениальному трагическому дарованию Сальвини достаточна была доля секунды, чтобы вызвать нужное предельно сильное чувство ужаса, охватившее обезумевшего от горя человека. Когда-то в процессе репетиций Сальвини пережил это чувство и в дальнейшем на спектаклях легко обретал необходимое состояние.

Станиславский, как никто, знал все тончайшие нюансы сценического самочувствия актера. Его знания базировались на изучении и анализе творчества великих актеров и своего собственного самочувствия на сцене.

Здесь мне хотелось бы высказаться о вопросе принципиальном, бесконечно волнующем меня, имеющем решающее значение для верного понимания системы. Понимания, которое сделало бы ее в сегодняшние дни инструментом дальнейшего совершенствования методов воспитания актеров. Мне уже пришлось выдержать борьбу со старательными «защитниками» теории «переживания» в чистом виде, без учета всей системы как целостного сооружения, состоящего из двух гармонически соединенных воедино зданий: «переживания» и «воплощения». Я не боюсь сказать и более определенно: «переживания» и «представления». Обратимся к высказываниям самого К. С. Станиславского в главе «Сценическое искусство и сценическое ремесло»:

«Цель нашего искусства не только создание “жизни человеческого духа” роли, но также и внешняя передача ее в художественной форме… Поэтому актер должен не только внутренне переживать роль, но и внешне воплощать пережитое».

Разве в примере с Сальвини, приведенном Александрой Александровной, мы не угадываем это помогающее трагической сцене «внешнее воплощение пережитого». Разве глаза, мимика, ракурс головы, судорожно сжимающие полог руки, не сыграли в этой ответственной сцене решающую роль. Конечно, да! На этой же странице книги Станиславского через несколько строк мы читаем слова, окончательно разбивающие позиции сторонников «чистого переживания»: «Вот почему артист нашего толка должен гораздо больше, чем в других направлениях искусства, позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем, телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувства — его внешнюю форму воплощения».

Как прав был Константин Сергеевич, когда на занятиях в студии «Габима», работая над Шекспиром, начал с воспитания актерского аппарата! Нужно изучать эпоху и уметь творчески воссоздать ее на сцене. Так мы подходим к вопросу о предварительной подготовке актерского аппарата. Дело не в репетициях перед зеркалом, а в умении воссоздать внешнее выражение характера своего героя. Когда после длительных занятий будет найдена форма, всякое внутреннее переживание будет органически наполнять эту форму.

#### **{****283}** III. Переживание и воплощение

У меня складывается впечатление, что сторонники «переживания» плохо читали книгу «Работа актера над собой». Вернее, прочитали лишь первую ее часть, не обратив внимания на вторую. Вспомним начало второй части. Глава первая: «Переход к воплощению». Вспомним флажки, где ученики прочли: «пение», «постановка голоса», «дикция», «закон речи», «темпо-ритм», «пластика», «танцы», «гимнастика», «фехтование», «акробатика».

Станиславский пишет: «Нельзя с неподготовленным телом передавать тончайшие процессы внутренней духовной жизни человека, точно так же, как нельзя играть “Девятую симфонию” Бетховена на расстроенных инструментах».

Итак, без внешней техники невозможно искусство актера, и чем совершеннее актерское мастерство в области ритма, движения, слова, тем глубже выявляется внутреннее богатство роли, им создаваемой. Современный актер должен быть виртуозно воспитанным мастером во всех областях, с которыми соприкасается его искусство. Только тогда станет ему под силу раскрывать замысел драматурга в любом сложном по форме решения спектакле.

Форма спектакля находится, как мы уже говорили, в зависимости от раскрытия сущности драматического произведения и жанра, в котором оно написано, с обязательным тонким ощущением современности режиссером и актером. Без этого спектакли, и особенно те, что построены на принципе чистого переживания, похожи один на другой, как близнецы, только одетые в разные театральные костюмы: то в современные, советские, то в чеховские, то в шекспировские.

Актеров театра «чистого переживания» не волнуют вопросы, самые ценные в нашем искусстве перевоплощения. Формула «я в предлагаемых обстоятельствах» — опасная формула. Она разоружает актеров, исключая процесс технической подготовки к роли. А процесс этот, как мы видим из высказывания К. С. Станиславского, исключительно важен: чем больше талант и тоньше творчество, тем большей разработки и техники он требует.

Есть драматурги и жанры, в применении к которым формулы «чистого переживания» очень уместны. Этот прием может до конца раскрыть и драматурга и жанр. Решение чеховских пьес в начале нашего века стало величайшим событием, давшим миру нового драматурга и театр нового направления. Но надо понять, что Чехов был раскрыт с предельным ощущением современности. Интеллигенция в канун революции, в период «безвременья» уходила в свой собственный внутренний мир, стремясь найти ответы на большие вопросы жизни.

Образы, созданные актерами Художественного театра, потрясали достоверностью, правдой. Сценическая жизнь героев чеховских пьес протекала на сцене в ритмах, близких к повседневной жизни людей дореволюционной России. Современники узнавали в образах, созданных актерами МХТа, самих себя, свои мысли, чувства, настроения. Мало того, они узнавали уклад жизни, ритмы, характерные для того времени. Режиссурой и актерами были найдены верные темпо-ритмы, точность психологических пауз, наполненных содержанием. Подчас пауза, междометие говорили больше слов. Они были исключительно верно угаданы. Были найдены формы чеховских спектаклей, прозвучавших предельно современно для того времени.

XX век шел вперед гигантскими шагами. То, что было фантастикой в начале века, стало реальностью, вошедшей в нашу жизнь, в наш быт. {286} Реализм 60‑х годов стал иным, чем в начале нашего века. Жизненные ритмы, человеческие отношения, оценка явлений жизни — все стало совершенно иным. Если герои Чехова мечтали о «небе в алмазах», то люди, живущие сегодня, раскрыли путь к счастью и созидают новый мир.

Но театр настроений, переживаний, театр интимно-психологический может существовать и в наши дни, занимая свое место среди разнообразнейшего богатства театрального искусства. Для интимно-психологического решения спектакля необходима и соответствующая пьеса. Приведу пример: Эрих Мария Ремарк «Последняя остановка». Это произведение требует предельно жизненного правдоподобия, почти натуралистического решения, умноженного на атмосферу 1945 года — последних дней войны. Возьмем другой пример. Талантливая современная пьеса Жана Ануйя «Жаворонок». Здесь история Орлеанской девы требует от театра условного сценического решения.

Японский театр «Кабуки», народный китайский театр, театры Африки, где пантомима движения, ритм, пластика занимают доминирующее место в развитии сценического действия, — театры иных средств выразительности. Игра, пантомима, представление требуют условных гримов — масок. Сценическая правда в этих изумительных по форме спектаклях будет совершенно иной. Теория — «я в предлагаемых обстоятельствах» — потерпит крах, столкнувшись с подобного рода сценической яркостью. Следовательно, либо нужно видоизменять форму народных театров, либо подгонять народные представления под метод, чуждый их природе.

Театры Японии, Китая, Африки, Индии, Индонезии и других стран в первую очередь воспитывают техническое совершенство искусства актера. Всякому высокому произведению зрелищного искусства, искусства представления, предшествует кропотливый, подчас изнурительный тренаж. Достигнув технического совершенства, актер приступает к творчеству. Он силой своего чувства, своих эмоций как бы одухотворяет созданный им, технически разработанный во всех деталях образ.

Подчас совершенство, приобретенное на бесконечных репетициях, легкость выполнения являются основой эмоциональной взволнованности актера. Безупречно разработанный пассаж у пианиста вдохновляет его, вызывает чувство радости. Попробуйте сыграть тот же пассаж, будучи недостаточно уверенным в своем техническом совершенстве! Вы испытаете чувство огорчения, и вдохновение тут же покинет вас.

Предлагаемая мною формула заключается в гармоническом сочетании безупречной технической подготовленности с яркостью переживания. Чувство современности — это гражданское, человеческое отношение актера к создаваемому произведению искусства. Я заключаю свою мысль цитатой К. С. Станиславского из главы «Сценическое искусство и сценическое ремесло». Тщательно проанализировав театр представления, Станиславский пишет:

«Тем не менее представление роли, подсказанное процессом подлинного переживания, следует признать творчеством, искусством».

Мне хочется ответить сторонникам чистого переживания, жестко, беспощадно критикующим всех, кто хоть немножко по-своему осмеливается решать проблему системы Станиславского сегодня, французской поговоркой: «Не следует быть большим сторонником короля, чем сам король».

Театр благодаря Станиславскому и Немировичу-Данченко стал истинным искусством. Из него было изгнано ремесленничество. Творчество актера требовало людей новой формации: культурных, знающих школу, последовательно воспитывающих внутреннюю и внешнюю технику. Станиславский {287} счастливо сочетал в себе знание того и другого и, как мне стало совершенно очевидным после встречи с замечательным педагогом, стремился воспитать это гармоническое соединение в своих учениках.

Станиславскому удалось поднять средний уровень, культуру актера на большую высоту. Однако надо опасаться, чтобы средний уровень не стал обычным явлением, равняясь на которое будут работать молодые поколения актеров. Задача современного воспитания актеров — равнение на высшие достижения актерского мастерства.

Стало совершенно очевидным, что сходят со сцены актеры трагического плана. В современном театре их почти не осталось. Проблема воспитания актеров-трагиков требует специальной школы, расширяющей диапазон актерского темперамента и мастерства в области голоса, ритма, движения, жеста.

Столь же необходимы актеры, владеющие жанром водевиля. Непосредственность, легкость, наивность, музыкальность требуются от актеров в этом замечательном, к сожалению, почти забытом жанре искусства, которым так блестяще владели наши деды и прадеды — актеры XIX века. Это тонкое искусство необходимо воспитывать у современной молодежи со школьной скамьи в театральных учебных заведениях.

Станиславский начинал свою жизнь в искусстве, играя водевили, музыкальные комедии, оперетты. Вахтангов, требуя от своих учеников умения владеть этим чудесным жанром, сам прекрасно играл водевили, особенно старинный французский водевиль «Сосед и соседка».

Владея искусством воплощения самых важных полярных жанров драматургии — трагедией и водевилем, — актер легче будет находить себя в драме, мелодраме, комедии.

Так, ставя с молодежью «Венецианского купца», Станиславский подготовительными занятиями стремился расширить диапазон молодых актеров, которым надлежало играть трагедию.

Последняя встреча со Станиславским — в день его 75‑летия. Мы подходим к особняку в Леонтьевском переулке, с волнением переступаем порог. Представители разных театров собрались, чтобы поздравить «новорожденного». Все говорят приглушенными голосами. Станиславский болен. Мы поднимаемся на второй этаж. Здороваемся с Марией Петровной Лилиной. Нас приглашают в комнату, где лежит Константин Сергеевич. Величественный, седовласый, полусидит на кровати «патриарх» современного театрального искусства. Небольшая группа вахтанговцев рассаживается на стульях рядом с больным. Начался разговор, расспросы о здоровье, но Константин Сергеевич переводит беседу в другое русло. «Чем занимаетесь?» Кто-то из нас отвечает шутливо: «Искусством». «По искусству или по ремеслу?» — принял вызов учитель. «Стараемся по искусству», — ответил Щукин. В то время Б. Щукин и А. Козловский ставили в Театре Вахтангова «Мера за меру». «Что репетируете?» — «Шекспира “Мера за меру”». И тут я услышал фразу, которая запала в мое сознание на всю жизнь. «Я все больше и больше понимаю, что Шекспира можно играть пять, десять минут на чувстве, все остальное — на технике», — сказал Станиславский. Это ли не величайшее признание мудрого педагога!

Проверяя собственное самочувствие в таких ролях, как Хлестаков, Бенедикт, Сирано де Бержерак, я понимаю, как важно актеру верно распределять свои силы. Я бы уподобил актера, играющего такие большие роли, стайеру-бегуну на длинные дистанции. Попробуйте начать бег на 10 000 метров со скоростью спринтера — бегуна на короткие дистанции, и вы, не {288} закончив дистанции, сойдете с беговой дорожки. То же происходит и с актером. Умение верно распределить силы по всей роли — залог успеха.

Беседа подходила к концу. Вынесли замороженное шампанское, наполнили бокалы. Мы встали и выпили за здоровье учителя. Это была последняя встреча с Константином Сергеевичем Станиславским.

Прошло без малого четверть века со дня смерти великого актера, режиссера, педагога. Трудно переоценить значение Станиславского в искусстве мирового театра.

Сегодня мы пытливо всматриваемся в те творческие организмы и отдельные индивидуальности, которым надлежит нести учение Станиславского в мир, передавать знания молодым поколениям. Наши взоры устремляются к Художественному театру, к Вахтанговскому, ко всем, кто шел по пути Станиславского. В русском советском театре, в национальных театрах республик — всюду живут и работают ученики Станиславского.

Константин Сергеевич Станиславский — глава многочисленного, разросшегося рода. У его сыновей, внуков, правнуков течет в жилах «благородная кровь предков». Станиславский проповедовал гениальную формулу Пушкина в применении к театру: «истина страстей, правдоподобие чувствований». Станиславский учил нас, что цель сценического искусства — в создании жизни человеческого духа роли и передача этой жизни на сцене в художественной форме.

Станиславский создал школу, по которой воспитывается внутренняя и внешняя техника актера. Он научил нас, режиссеров, работать с актерами, уметь приходить им на помощь в период создания роли, не нарушая процесса органического рождения образа. Станиславский научил нас снимать шляпу, входя в театр, входя на сцену. Научил относиться к сцене, как к «святая святых». Искусство актера благодаря Станиславскому потребовало настоящих знаний, приравняло нашу профессию к самым сложным профессиям интеллигентного труда.

Два ученика Станиславского, сохранивших верность учителю до последних дней — Вахтангов и Мейерхольд, — были наградой великому мастеру за его истинную объективную любовь ко всему высокоталантливому, что создавалось на театре подчас и не по канонам, им предлагаемым.

Три дороги открываются перед нами: Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд. Каждая из них таит в себе радости, взлеты, победы, огорчения, падения и срывы, но без них невозможно искусство. Уберите из искусства неудачи, и оно станет пресным, никому не нужным, скучным занятием. Только трагическое поражение дает истинное осознание радости победы. Вахтангов в последние дни своей жизни мечтал о спектакле, который был бы совместно поставлен Станиславским, Мейерхольдом, Вахтанговым. Станиславский так же, как и Мейерхольд, горячо поддержал идею Вахтангова. Это стремление друг к другу великих художников подсказывает нам единственно правильный путь. Он не в расчленении на отдельные самостоятельные дороги, а в соединении, в синтезе всего лучшего, что дали нам эти три выдающихся режиссера нашего времени.

1962

### Михаил Александрович Чехов

Завершая работу над «Принцессой Турандот», Евгений Богратионович наметил дальнейший репертуарный план студии. Сам Вахтангов мечтал осуществить «Гамлета». Артисты студии также были заняты в трех спектаклях: {289} «Женитьба» Н. Гоголя, которую должен был ставить Ю. Завадский, «Правда — хорошо, а счастье лучше» А. Островского — постановка была поручена Б. Захаве, и третья работа — «Дядюшкин сон» Ф. Достоевского — Михаилу Чехову.

Я, к моей большой радости, был назначен Вахтанговым на роль князя в «Дядюшкином сне», и радость моя усугублялась тем, что мне предстояла репетиционная работа с моим любимым актером Михаилом Чеховым. Если в режиссуре и педагогике Вахтангов был для нас тем вождем нового советского театра, к которому стихийно стремилась театральная молодежь, то в искусстве актера Чехов занимал первое место, его горячо любили многие из нас, только что вступившие на сцену. Мое знакомство с этим на редкость талантливым актером произошло в 1916 году, когда я впервые попал на спектакль «Потоп» в Первой студии МХТ. «Потоп» был поставлен Е. Б. Вахтанговым. Это был спектакль, под впечатлением которого я ходил несколько дней. На мое желание быть в театре, играть на сцене оказали большое влияние блестящая режиссерская работа в «Потопе» Вахтангова и виртуозное исполнение роли Фрезера М. Чеховым.

Сюжет «Потопа» прост. В баре, в одном из городов Америки, постоянно встречаются завсегдатаи: преуспевающий молодой делец Бир — его играли Р. Болеславский и А. Гейрот, адвокат О’Нейль — Г. Хмара, неудачник, разорившийся коммерсант Фрезер — М. Чехов.

Разыгравшаяся буря и разлив реки загоняют сюда еще «изобретателя», придумавшего давно изобретенный телескоп, безработного актера, девушку Лизи (О. Бакланова). Содержатель бара — Б. Сушкевич и негр-слуга Чарли — В. Смышляев. Вот небольшая группа действующих лиц, разыгрывающих захватывающие сцены возникающей дружбы и человеческих добрых отношений в минуты, когда всем им грозит смерть в подвале, где находится бар, и полную отчужденность и вечные старые ссоры, когда опасность миновала.

Чехов, появившись на сцене, останавливался у порога бара и, делая небольшой подскок с переменой ноги, входил в бар с левой. Когда позже я спросил у Михаила Александровича, чем вызван этот смешной по неожиданности подскок, то Чехов объяснил, что его Фрезер как неудачник-коммерсант очень суеверен и у Него обычай входить в помещение с левой ноги — «это приносит счастье». Тем не менее примета не действовала; войдя в бар, он сразу вступал в ссору со всеми окружающими. В нем жило неугасимое стремление сказать как можно больше неприятного людям, которые, с его точки зрения, все были жуликами и способствовали его разорению. Особенно ожесточенные схватки возникали между Фрезером и добродушным адвокатом О’Нейлем, которого прекрасно играл Григорий Хмара.

О’Нейль специально затевал разговоры, которые выводили из себя вспыльчивого Фрезера. Маленький, худенький, с трясущимся на носу пенсне, с редкими непричесанными волосами, в костюме, плохо сидящем на его фигуре, наглядно показывающем, как похудел Фрезер за годы своего разорения, он бросался с кулаками на О’Нейля, собираясь вступить в рукопашную схватку, и каждый раз позорно, трусливо отступал перед мощной коренастой фигурой врага. И тогда он изливал свой гнев в колкой брани. Не торопясь, смакуя, отчитывал Фрезер О’Нейля, вкладывал в каждое слово самое непочтительное и обидное, что могла придумать его небогатая фантазия. Тут, дав волю своей радости, что враг, наконец, уничтожен, он шел по бару сначала медленно, потом все быстрее, и, наконец, походка превращалась в полет — своеобразный танец радости, который нарастал с каждым кругом и заканчивался торжественной сценой победителя, воссевшего на {290} стуле, спиной к уничтоженному врагу. Эта сцена, как и многие другие, вызывала дружные аплодисменты зрительного зала. Я смотрел «Потоп» раз пять. Чехов никогда не повторялся. Его игра была блестящей виртуозной импровизацией. Уже став актером, я ходил специально на каждый спектакль, чтобы сравнить, что нового сегодня внес Михаил Александрович. Я стал замечать, что некоторые актеры при его импровизациях начинали терять «серьез». Они бросали играть и становились с увлечением наблюдающими зрителями, давая вдоволь наиграться Мише, как звали его горячо любившие сверстники, товарищи по Первой студии.

Сила высокого таланта М. Чехова заключалась в соединении смешного и трогательного. В сценах, когда во Фрезере пробуждался человек и он, обнявшись с О’Нейлем и другими посетителями ресторана, перед смертью говорил проникновенные, простые человеческие слова, Чехов вызывал слезы в зрительном зале. В это время мы еще не знали искусства Чарли Чаплина, и Михаил Чехов пришел в своих работах к тому же, что и Чарли Чаплин, — к приемам трагикомического в решении ролей. Но его роли были выдержаны, я бы сказал, в русско-национальном самобытном характере, особенно Хлестаков в «Ревизоре».

Жанр трагикомедии увлекал и Вахтангова. Наглядно это проявилось в таких спектаклях, как «Чудо святого Антония» и чеховская «Свадьба». Е. Вахтангова и М. Чехова роднили одинаковое ощущение и понимание современного театра. Режиссер и актер легко находили общий язык, дополняли друг друга. Их связывала также большая личная дружба.

Из последующих работ М. Чехова, являвшихся подлинным шедевром, был Хлестаков в «Ревизоре». Вахтангов много работал с Михаилом Александровичем над этой ролью, подсказывал ему приемы решения образа и отдельных сцен.

Наряду со спектаклями-праздниками с участием Шаляпина, Станиславского в эти годы на арену театральной жизни вышел актер нового поколения, и его блестящим представителем был Михаил Александрович Чехов.

Из всех сыгранных мной за многолетнюю театральную практику ролей самой сложной в комедийном репертуаре я считаю Хлестакова. И сейчас, когда я пишу эти строки, проникаюсь особым уважением к работе М. Чехова. Н. В. Гоголь в «Предуведомлении» советует исполнителям Хлестакова не впадать в шарж, не играть водевильного шалуна. Ситуации же, в которые ставит гениальный драматург своего героя, явно неправдоподобные — вспомнить хотя бы «тридцать пять тысяч курьеров» или явно водевильное объяснение Хлестакова с Марьей Антоновной и тут же с Анной Андреевной.

Уже при первом появлении Хлестакова, когда, остановившись в дверях и сложив губы трубочкой, он тщетно стремился выдавить из себя свист какой-то грустной мелодии, соответствующей его безысходному положению, М. Чехов вызывал смех и аплодисменты зрителя. Еще не сказав ни одного слова, актер раскрывал нам сложнейшую ситуацию, в которой очутился Иван Александрович Хлестаков. Внешние данные Чехова были исключительно подходящими для этой роли и почти не требовали грима: худенький, маленький, курносый, с детскими наивными глазами, почти безбровый, с редкими русыми волосами, завитыми для этой роли в модную прическу с «коком», представал перед нами Чехов, являя собой человека, по меткому выражению Гоголя, «без царя в голове». В течение всего спектакля у меня было ощущение, что Николай Васильевич Гоголь сидит в зрительном зале и получает огромное удовольствие от идеального исполнения Чеховым его Хлестакова. Это был не водевильный шалун, каким его изобразил при жизни автора актер Дюр. Это был живой человек с подлинной биографией {291} мелкого петербургского чиновника, неудачника, проигравшего в карты последние деньги заезжему офицеру — персонажу, не существующему в спектакле, но как бы витающему на сцене в «Ревизоре».

Фантазия М. Чехова была неиссякаема. Он обыгрывал все, что можно обыграть. И все было неожиданно ярко, рождалось импровизационно, тут же на сцене. Это было редкое слияние актера с образом, подлинное перевоплощение. Безупречная внутренняя техника Чехова сочеталась с виртуозной внешней техникой. Легкости мысли соответствовала такая же легкость походки. Мы не знали, в какой мизансцене через секунду окажется Хлестаков Чехова и что выпалит его герой в гениально сыгранной сцене вранья. Хлестаков добирался до таких высот и ощущений своего величия, что рисовал жестом над головой воображаемую корону, недвусмысленно намекая притихшим и оцепеневшим от изумления слушателям о «царском» своем происхождении. Образ Хлестакова был воплощен актером столь замечательно, роль была сыграна так значительно, что рядом с Чеховым стушевывались знаменитые актеры Художественного театра. Это была подлинная победа нового поколения актеров, воспитанных в Первой студии МХТ К. С. Станиславским и Л. А. Сулержицким.

На генеральных репетициях в Художественном театре актерам, занятым в спектакле, разрешалось после окончания роли выходить в зрительный зал. Кончился четвертый акт. Антракт подходил уже к концу, когда в зрительном зале скромно появился только что игравший на сцене Михаил Чехов. Одетый в обычный свой костюм — толстовку, сшитую из старого одеяла, черные брюки, заправленные в валенки, похожий скорее на обывателя тех голодных лет, чем на знаменитого артиста, он скромно остановился в правых дверях партера. Когда же приходилось прежде читать в описаниях игры актеров выражения «гром аплодисментов» или «зал дрогнул от аплодисментов», я находил эти определения недостаточно интересными и малохудожественными. Но сейчас я хочу воспользоваться именно этими словами. В природе бывают вспышки молнии, после которой незамедлительно раздается оглушительный раскат грома и содрогается земля. При появлении Чехова в зале все «явления театральной природы» сработали почти одновременно. Зрительный зал бурной овацией, стоя, приветствовал рождение нового великого актера.

Калеб в «Сверчке на печи». Трогательный диккенсовский старик, мастер игрушек, отец слепой девушки. В этом же спектакле блистал актерский талант Вахтангова в роли фабриканта Тэкльтона. Надменный, сухой, с полуприкрытым глазом, с монотонным, трескучим голосом, он был резкой противоположностью мягкому, сердечному, доброму Калебу. Спектакли Первой студии были безупречны по своему высокому ансамблю актеров. Хочется вспомнить в «Сверчке» Хмару, Соловьеву…

В новой совместной работе встретились Вахтангов и Чехов в спектакле «Эрик XIV», трагедии Стриндберга, поставленной в 1920 году Вахтанговым в Первой студии МХТ.

Трагедия Эрика рождалась от раздвоенности характера неуравновешенного, порывистого короля. Он любит девушку из народа Карин, дочку простого солдата, она становится матерью двух детей Эрика. Сан короля лишает возможности вступить в брак с женщиной из народа. Придворная знать препятствует браку, руководимая самовластной матерью-королевой, которую с большой внутренней силой, в ярком пластическом рисунке создавала талантливая актриса Первой студии С. Бирман. Так между народом и королевским двором мечется Эрик, не находя в себе силы порвать ни с одной из сторон.

{296} Постановка «Эрика XIV» была очень интересна и по раскрытию философской сущности этой трагедии и по подчеркнуто яркой форме режиссерского решения спектакля. Камерные условия помещения Первой студии помогали Чехову в преодолении недостатков его тусклого, не сильного по звуку голоса. Трагический образ Эрика оставался в памяти как большое талантливое явление среди актерских работ того времени. Но если в Эрике Чехов достигал подлинных трагедийных вершин, то в последующей своей роли — Гамлете, сыгранной им на большой сцене МХАТа 2‑го (там, где сейчас Центральный детский театр), Чехову не удалось в полную силу донести идейную трактовку и замысел. Он не достиг подлинного трагедийного звучания роли в ее сценическом воплощении.

Сальвини говорил, что трагику нужен голос, голос и еще раз голос. Великий актер был прав. Когда в многоярусном театре в сценах трагического подъема Чехов напрягал свой небольшой голос, я чувствовал чрезмерное усилие актера и невольно следил за тем, какими приемами он стремился достигнуть сильного и темпераментного звучания роли. Спешу оговориться: моя жена, актриса Театра Вахтангова Е. М. Симонова-Берсенева, сидя рядом, проливала горючие слезы. Когда мы возвращались домой, я спросил, что же тронуло до слез Елену Михайловну? Ее ответ был лаконичен и прост: «Мне было его очень жалко». Может быть, на этот раз я был чересчур придирчив! Кого очень любишь на сцене, с того и больше спрашиваешь.

Образ Аполлона Аблеухова из «Петербурга» — инсценировка романа Андрея Белого — напоминал в исполнении Чехова Победоносцева. Бритый голый череп. Черный, наглухо застегнутый сюртук — страшный человек в футляре, носитель власти, диктатор в дни царствования Александра III.

Петр Константинович Муромский («Дело» Сухово-Кобылина) был сыгран Чеховым в соответствии с требованием автора, который в рубрике «ничтожества или частные лица» говорит о простоте и непосредственности натуры этого человека. Михаил Чехов, наделив своего героя детской чистотой и наивностью, усиливал трагедию добросердечного старика. Его было бесконечно жалко. Тернистый путь приводит Муромского в пятом акте в канцелярию, куда он принес последние деньги, чтобы дать взятку. Чехов появляется, парадно одетый в мундир суворовских времен. Грудь, увешанная орденами, худенькие старческие ноги в лосинах и высоких лакированных ботфортах. Вся фигура его напоминала Рыцаря Печального Образа — Дон Кихота. Муромский оставался на сцене один и как бы про себя пришептывал, читал молитвы. Еле слышным голосом он произносил: «Господи, как Даниил, вверженный в ров львиный… вот она, волчья-то яма. Ей‑ей — точно пророчество писал… но бывает уголовная или капканная взятка, — она берется до истощения, догола… догола». Текст перемежался вздохами, междометиями. Сидя на кончике стула, старик лил горькие слезы огорчения, незаслуженной обиды. Вместе с актером плакали и мы, зрители.

И вот вам один из парадоксов театрального искусства. На одном из спектаклей в первом ряду зрительного зала сидела актриса Художественного театра Фаина Васильевна Шевченко. И вдруг, вытирая платком обильные слезы со своей щеки, я услышал, как Михаил Александрович в междометия и всхлипывания вплетает разговор с Шевченко.

Я ясно улавливал слова: «Эх, Фаина… Фаина…» — потом междометия, всхлипывания и опять: «Да… Фаина… Вот как! Фаина!!.» Это было сделано так незаметно, мастерски, что текст дошел только до меня и Фаины Васильевны, которая начала трястись от смеха. Я перестал быть просто зрителем, я стал наблюдающим актером. Как? Как это делается? Но шутка тут же {297} кончилась. Действие развивалось дальше — страшная сцена грабежа. В исступлении кричит Муромский: «Помогите… а‑а‑а‑а! Капкан!!!» Казалось, что это предел актерского темперамента, кульминация, но нет: «Разбой!.. Муромские леса!.. Разбой…» Нарастание ширилось. «Слово и дело!» — кричит Муромский, призывая на помощь порядок. «А‑а‑а!» Тут Муромский срывает с себя ордена, бросает в Варравина и лишается чувств. Мимолетная шутка с Шевченко потребовала от актера огромного напряжения для включения в одну из сильнейших трагических сцен спектакля, и Чехов с безупречным мастерством вернулся в русло и с удвоенной силой блестяще закончил трагическую сцену. И тут же бесконечно смешной Мальволио в «Двенадцатой ночи», сыгранный Чеховым с ходу, без особых репетиций. Я шел на спектакль с опасением, сможет ли Чехов переиграть Колина — первого исполнителя роли Мальволио, сыгранной им в стенах Первой студии МХТ на Советской площади. Это был изумительный спектакль, созданный Константином Сергеевичем Станиславским. Об этом спектакле необходимо рассказать. Сцена разделялась посередине, перпендикулярно к рампе, занавесом, являющимся как бы страницей перелистывающейся книги. Движением направо или налево раскрывались то одна, то другая сторона сцены. Минимальное количество декораций и мебели придавало спектаклю исключительную легкость. Перелистывающиеся страницы давали возможность развиваться непрерывно действию, что так важно для динамики шекспировских спектаклей. Но главная заслуга режиссера заключалась в работе с актерами. На редкость дружный, веселый, заряженный жизнелюбием и радостью ансамбль актеров Первой студии покорял высоким искусством в создании подлинно шекспировских образов. До сих пор помнится звонкий заливистый смех служанки Марии — С. В. Гиацинтовой, очаровывающей зрителя женственностью и обаянием. Преисполненный жизнелюбия Сэр Тоби — С. В. Готовцев, с предельным увлечением придумывающий все новые и новые мистификации. И наконец, с тонким комедийным мастерством, редким чувством меры сыгранный Колиным Мальволио. Актерские данные Колина как нельзя соответствовали образу: унылый нос, на бесцветном лице маленькие, смотрящие вопросительно в пространство глазки, коротенькие ножки, поддерживающие корпус с непропорционально длинной спиной. Но главное, чем покорял Колин, — это предельная мягкость подачи таких острокомедийных мест, как сцена розыгрыша, когда Мальволио получает сфабрикованное шутниками послание в любви. Именно на этой сцене проверяется успех актера в роли Мальволио.

В спектакле «Двенадцатая ночь» МХАТа 2‑го играли почти все старые исполнители. Чехов был срочно введен в роль. С волнением ждал я выхода на сцену Чехова. Его появление вызвало дружные аплодисменты зрительного зала. Мальволио Чехова появлялся расфранченным: в роскошном камзоле, чулках, кокетливо повязанных игривыми бантиками, на худеньких ножках. Голос и дикция самого Чехова, смешные по своей природе, были окрашены в этой роли какой-то особой торжественностью. После спектакля мы все повторяли интонацию Чехова. Слово «графиня» он произносил, помпезно вставляя букву «п» — «грапфиня». Приемы игры Чехова были противоположны Колину. Михаил Александрович не мог повторять своего предшественника и с присущим ему талантом разыгрывал сцены по-своему, пуская в ход самое смешное, не скупясь на рискованные трюки. Чехов буквально подавлял зрителя безграничностью своей фантазии в рождении комических положений для Мальволио. Сейчас, становясь судьей в оценке этого своеобразного состязания двух замечательных комиков, я зафиксировал {298} бы ничью. И в самом деле, в моей практике исполнения комедийных ролей и тот и другой прием приводят к прекрасным результатам, если они внутренне до конца оправданы. Когда мне довелось увидеть «Двенадцатую ночь» в Мемориальном Стретфордском театре на гастролях в Москве, я был удивлен решением образа Мальволио. В исполнении английского актера Марка Дигнэма Мальволио был похож на мольеровского Тартюфа; образ, лишенный комедийной яркости, делался назидательным, почти отрицательным, что не соответствует тем комедийным ситуациям, в какие ставит Шекспир своего героя. Второе ощущение, которое я испытал, сравнивая спектакли «Двенадцатая ночь» Первой студии и Стретфордского театра, это более яркое и верное решение как комедийных, так и не менее важных, лирических сцен в режиссерской работе К. С. Станиславского, уловившего самый дух Шекспира, жизнелюбивую и поэтическую сущность пьесы.

И вот с таким актером — М. Чеховым, в которого я был влюблен, мне предстояла работа над интереснейшим образом князя в «Дядюшкином сне» Ф. Достоевского. Правда, к этому времени мне посчастливилось увидеть Михаила Александровича только в четырех ролях: Фрезера, Калеба, Эрика и Хлестакова, но и этого было достаточно, чтобы проникнуться уважением и полюбить прекрасного художника. Репетиции шли весело. Чехов играл за всех. Особенно любил показывать князя — это, конечно, была его роль. Режиссерский показ превращался в актерский. Михаил Александрович работал за меня, разыгрывая сцены с моими партнерами, а я садился за режиссерский столик и хохотал до слез. Конечно, Чехов не был режиссером в том замечательном качестве, которое было присуще Вахтангову. Вахтангов прибегал к показу в редких случаях, когда надо было подсказать характер образа исполнителю, зашедшему в тупик. Вахтангов умел подвести актера к нужному результату так незаметно, что ты и сам не понимал, когда успел родиться образ. Знание психологии актеров, умение найти наиболее верный путь к каждому из нас были отличительной чертой Вахтангова-режиссера, соединявшего в себе этот дар с мудростью педагога.

1963

### Творить радость

В прошлом году советское театральное искусство торжественно отметило 50‑летие своего существования. Моему поколению привелось пройти путь через все основные вехи его становления и биографии. На этом пути были радостные победы и горькие неудачи, но понимание высокой миссии служения народу никогда не покидало нас, советских художников, так же, как не покидала нас верность социалистическому реализму.

Но сегодня мне хочется говорить не о прошлом. Подводя итоги прожитому, сделанному, люди всегда думают о дне сегодняшнем и грядущем. Сейчас настало время для всех честных художников мира вновь заговорить во весь голос об ответственности за судьбы искусства.

Мы пережили трагические годы второй мировой войны. Той самой, в результате которой советский народ ценой беспримерного мужества и неслыханных жертв не только отстоял свою Родину, но и спас человечество от кровавого наступления фашизма.

Однако случилось так, что и страшный урок минувшей войны ничему не научил тех, кто стоит у штурвала империалистических государств. Вот почему в «свободном» мире стреляют из-за угла, когда не хватает аргументов, {299} всеми способами пытаются подавить прогрессивные силы. Вот почему льется кровь вьетнамских патриотов.

Мы, художники, не можем оставаться бесстрастными. Мы обязаны идти в первой шеренге бойцов за социальный прогресс и справедливость.

Театр во все времена был барометром современности. Он чутко отзывался на все, что волновало человечество. Шекспир рассказал в своих гениальных трагедиях о борьбе добра и зла, благородства и предательства, честности и коварства. Мольер своими комедиями высмеял пороки буржуазного общества и отдал свою любовь людям из народа. XIX век и начало XX подарили миру высочайшие образцы подлинно гуманной русской классической пьесы — Пушкина, Лермонтова, Островского, Тургенева, Гоголя, Толстого, Чехова. Величайшие произведения русской и западноевропейской классики делали человечество добрее, смягчали нравы, формировали сознание людей. Новой ступенью нашего искусства стала драматургия Горького — великого художника социалистического реализма.

Высокий гуманизм, партийная целеустремленность, верность коммунистическим идеалам навсегда стали основой советского сценического искусства. Вахтанговскому театру, как и многим другим труппам нашей страны, не раз выпадала честь представлять советское театральное искусство за границей. За последние годы мы выступали на сценах Парижа, Венеции, Афин, Вены, Цюриха, Женевы, Лозанны. Мы были свидетелями редкого контакта сцены и зрительного зала. Спектакли, созданные советскими режиссерами и актерами, своими большими мыслями и глубоким проникновением в духовный мир и психологию человека находили отклик в каждом честном человеческом сердце. Вот почему советские театры приобрели искренних друзей нашей страны и искусства социалистического реализма за рубежом. В свою очередь, наш зритель видел на сценах Советского Союза талантливых представителей западного театра.

Не может быть, чтобы англичане Лоуренс Оливье или Пол Скофилд, создатели классических образов Гамлета, Отелло, короля Лира, проникнутых духом гуманизма, способны были остаться в стороне от вопросов, волнующих сегодня нас, советских актеров. Не может быть, чтобы благородный труд Жана Вилара, создателя во Франции Народного театра с репертуаром Мольера, Гюго, Мариво, не был оценен по достоинству нами, советскими художниками. Не может быть, чтобы прекрасная греческая актриса Аспасия Папатанасиу, рассказавшая нам со сцены в трагических ролях античного репертуара о свободолюбивом духе греческого народа, давшего миру таких славных патриотов, как Манолис Глезос и Микос Теодоракис, не была бы с нами по одну сторону идеологических баррикад.

Мы все, целиком посвятившие себя сцене, шли в храм искусства во имя высокой миссии сделать человеческую жизнь прекрасной. Эта миссия обязывает быть непримиримыми с бездушными и беспринципными, абстрактными и абсурдными тенденциями в искусстве, чуждыми истинной культуре.

Помню, в Вене в 1956 году мне довелось побывать в Филармоническом обществе на концерте Герберта Караяна. Знаменитый дирижер исполнял двухчасовую формалистическую симфонию немецкого композитора Вольфганга Фортнера. Я подумал: неужели же венская публика, так тонко разбирающаяся в музыке, примет это антимузыкальное произведение? К великому удовлетворению, я услышал лишь несколько жидких хлопков. Но все мы были вознаграждены следующим произведением: 5‑й симфонией Чайковского. Вот где было подлинное торжество гениальной музыки больших мыслей и чувств и триумф высокого искусства Герберта Караяна.

{300} Нас, советских художников, глубоко огорчает любая попытка выдать за настоящее искусство то, что прячут порой за обтекаемым словом «модерн». Между тем в театре «модерн» рождается, как правило, на основе второсортных пьес, задача которых микроскопична: удивить зрителя, удивить во что бы то ни стало, любыми средствами. Отсюда — абстракция и парадокс. Высокие идеи, психологическая глубина, образность, свойственная реалистическому театру, заменяются дешевым трюкачеством.

Сказанное совсем не означает, что мы не видим недостатков нашей советской драматургии. И у нас существуют пьесы, лишенные больших идей, профессионально плохо написанные, и мы их строго критикуем. Но у нас появляется немало талантливых произведений, на постановку которых следует потратить время и труд, вместо того чтобы плодить пустые псевдоноваторские спектакли.

Мы легко найдем общий язык с зарубежными коллегами, когда заговорим о лучших пьесах Эдуардо Де Филиппо, Фигейредо, Уильяма Сарояна, Ануйя, Дюрренматта. Все подлинно человеческое, все, что несет людям добрые мысли и яростное благородное негодование к злым и жестоким явлениям жизни, объединяет нас с нашими друзьями — режиссерами и актерами разных стран.

Какие пути мне видятся для установления более плодотворных контактов с нашими зарубежными коллегами? Творческие встречи — в первую очередь.

Все мы произносим традиционные речи на официальных приемах, где, как и на юбилеях, принято обычно хвалить. Между тем ведь и к нам приезжают порой не лучшие труппы, играющие неинтересный репертуар с теми же тенденциями к псевдомодерну. Мы замалчиваем эти неудачи, а дружеская критика была бы полезной.

Нам нужно чаще проводить доверительные встречи и беседы, ибо в такой обстановке ты имеешь возможность подробно высказать свою позицию, аргументировать свое творческое кредо. А если возникнут споры, дискуссии — что ж, это и есть путь к истине.

Мне кажется, сейчас намечается резкий и естественный сдвиг в искусстве мирового театра. Зрителям начинает надоедать головоломная выдумка формалистических спектаклей и патологическое копание в проявлениях человеческого уродства. Прогрессивные художники сцены на Западе активно стремятся помочь духовному оздоровлению театра, призванного способствовать нравственному преображению человека, а не распаду человеческой личности.

Режиссеры и артисты должны, обязаны изучать, знать, чем живут и как работают их коллеги из разных стран. В частности, нам, деятелям советского театра, надо, конечно, еще глубже изучать сценическое искусство социалистических стран. Я уверен, что в лучших произведениях мы обязательно ощутим самое дорогое — живое сердце народа. А может случиться и так, что наш совет окажется полезным и своевременным. В свою очередь, и мы с интересом отнесемся к мнению любого, кто искренне хочет помочь нам в совершенствовании нашего искусства.

Ведь у нас тоже немало своих профессиональных проблем, незаконченных творческих споров. Искусство немыслимо без борьбы нового со старым, без постоянной тенденции к развитию. Мы предъявляем самый большой счет самим себе, и в этом — один из источников нашего безостановочного движения вперед.

Идеи, волнующие нас, советских артистов, перейдут через рампу только в том случае, если они будут облечены в высокохудожественные образы. {301} Драматургическое произведение требует в первую очередь безупречного, поэтически звучащего слова.

Слово соединяет нас с людьми, сидящими в зале. В точно найденном слове зритель находит свои собственные мысли и чувства. Режиссеры, актеры, работая над пьесой, написанной поэтичным, взволнованным языком, сами становятся ярче, богаче, талантливее. Слово рождает сценическое действие, наполненное большими чувствами, страстями, мыслями. Оно доходит до зрителя и без переводов. Наслаждаясь игрой Скофилда в «Гамлете», мы одновременно восторгались и словом, богатством его музыкального и ритмического строя. Слово способно сделать людей на сцене умными и ограниченными, грустными и веселыми, доверчивыми и подозрительными. Как сама жизнь, язык сцены должен быть многообразен и богат. Таков язык пьес В. Маяковского, К. Тренева, Вс. Вишневского, Н. Погодина, вошедших в классику советской драматургии.

Драматургам не надо бояться трудностей — все истинно талантливое обязательно увидит свет рампы. Талант и человечность неразделимы. Пусть перед нами всегда стоят две вершины русской драматургии: «Борис Годунов» Пушкина — народная трагедия и «Ревизор» Гоголя — народная комедия.

Современное искусство требует нового высокого жанра: пьесы революционной романтики, где раскрывается подвиг народа, свершившего революцию. Подвиг надо воспеть, он требует широкого дыхания, симфонического строя, чтобы вместить всю грандиозность, масштабность новой жизни.

Пусть наш театр потрясает высокими трагедиями. Трагедия возвышает человечество, рождает в человеке благородные героические порывы и зовет к добру. Пусть с наших сцен идет к народу радость, жизнеутверждение, оптимизм. Пусть поэты, композиторы, художники, принося свой труд в театр, сделают наши спектакли поэтичными, музыкальными, живописными.

Но самое главное в нашем искусстве — это актер. Именно через него осуществляется общение драматурга и режиссера со зрителем, от него зависит, дойдет ли идея авторов спектакля до тысяч людей. Творческий процесс актера требует от режиссера чуткости, внимания, заботы. Но это не снимает ответственности и с самого актера, обязанного быть мастером своей профессии.

Новый театральный сезон начинается в дни, когда наша партия и весь народ готовятся к 100‑летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина. Лучшим нашим подарком к этой величайшей дате будет создание спектаклей, воспевающих героический труд строителей коммунизма, славный путь борьбы и побед, пройденный нашим народом под руководством Ленинской партии.

Мы должны в полной мере ощущать ответственность перед своим народом и всем человечеством. Мы протягиваем руку честным художникам мира. Мы зовем друзей во всех концах мира в бой за человеческие сердца. Этот бой должен быть и будет выигран.

1965

### Театр — праздник

В одной из своих статей Евгений Богратионович Вахтангов писал: «Только народ творит, только он несет и творческую силу и зерно будущего творения. Грех перед своей жизнью совершает художник, не черпающий этой силы и не ищущий этого зерна»[[53]](#footnote-28). В этих словах великого мастера {308} сцены не было и следа декларативной приподнятости: Евгений Богратионович на редкость проникновенно ощущал революционную современность и свою ответственность перед ней. В страстном поиске нового он утверждал народность искусства, его историческое значение и революционную сущность.

В художественных принципах Вахтангова органически слились два на первый взгляд, казалось бы, несовместимых понятия — жизненность и театральность. Основным критерием остается метод реалистического выявления чувств и переживаний, система Станиславского, театр жизненной психологической правды. Но «истина страстей» наделяется при этом острой театральной выразительностью, ее раскрытию придается условная сценическая форма, яркая и многообразная. Этим гармоническим сочетанием была объявлена непримиримая война и пустому натурализму, с его бездумным копированием, подражанием жизни, и изощренному, безыдейному и бездушному формотворчеству.

Восторгаясь остросовременным, революционным по духу режиссерским искусством Вахтангова, считая его лучшим и любимым своим учеником, Станиславский видел в нем «надежду русского искусства» 1. Думается, в наши дни это пророчество сбылось. Пусть не заподозрят меня в нескромности, но мне, вахтанговскому ученику и последователю, кажется, что движение современного театра, несомненно, идет навстречу Вахтангову.

Правда, путь этот негладок. Иногда мы встречаемся с поверхностным, а значит, и неверным толкованием наследия мастера. Я не принимаю иных спектаклей, созданных «под Вахтангова», пусть даже талантливыми режиссерами. Эти постановки, как правило, эклектичны. Нет в них ни достаточно глубокого и бережного проникновения в драматургию, если это классика, ни того единства мысли и формы, которая свойственна вахтанговскому методу. Впрочем, такие спектакли, очевидно, и недолговечны: в них чувствуется дань моде, а мода, как известно, со временем проходит.

Но в сценическую жизнь большинства театров творческий метод Вахтангова проникает все неуклоннее и глубже. Он уверенно раздвигает стены театра на Арбате и семимильными шагами устремляется на новые сцены.

Результаты этого шествия отражаются прежде всего в творческой манере многих актеров современного советского театра. Создавая сценический образ, актер, по заветам Вахтангова, непременно должен играть и свое к нему отношение. Никакого нейтралитета. Равнодушие — свойство ремесленников! Актер-художник не может оставаться бесстрастным — он обязан уметь любить и ненавидеть своих героев. Только тогда в его творчестве отразятся его «авторское» миросозерцание, его общественные, гражданские убеждения.

В Театре имени Вахтангова была — о многих, к сожалению, мы вынуждены говорить в прошедшем времени — целая плеяда мастеров, выращенная самим учителем. Эти актеры знали, что такое страсть в искусстве. Окончив студию, никто из них не прекращал учиться. Занятия словом, пластикой, пантомимой продолжались постоянно. И если я скажу, что опыт этого поколения и до сих пор может служить примером, со мной, наверное, многие согласятся.

Безукоризненно владея всем арсеналом выразительных средств — жестом, диалогом, голосом, «те» вахтанговцы всегда и безошибочно выбирали из них самые точные и четкие. Рисунок роли не ограничивался определенными рамками. Но было ли это спокойное сценическое повествование или заостренный хлесткий гротеск — любой из приемов служил тому, чтобы наиболее глубоко и ярко раскрыть и внутренний душевный мир человека {309} и идейный замысел пьесы. Не случайно таким колоссальным событием в истории советского театра стали работы Б. В. Щукина, наиболее типичные для художественного метода Театра имени Вахтангова. Я говорю о шедеврах гениального актера — сценическом воплощении образа В. И. Ленина и его Егоре Булычове.

Все мы воспитывались и делали свои первые шаги по сцене, твердо усвоив непреложный закон, главное правило, установленное Вахтанговым для актеров, — верно пережить (имеются в виду переживания исполняемого персонажа) и верно выявить пережитое. Что ж, можно сказать, что эта же самая формула руководит сейчас творчеством многих. Однако, чтобы ее решить, мало одного мастерства, пусть даже безукоризненного.

Посмотрите В. Марецкую, артистку Театра имени Моссовета. Не говоря уж об огромном творческом диапазоне актрисы, все созданные ею образы — сатирические, комедийные или героические — отличаются не только филигранной отделкой. Каждая роль — огневая, жизнерадостная итальянка Мирандолина, лицемерная хищница Глафира в «Волках и овцах» или мудрая, душевно богатая Александра Соколова из фильма «Член правительства» — подается актрисой в движении. Характеры этих женщин раскрываются в их постепенной и тем более жизненно достоверной эволюции. А ведь именно этого и требовал Вахтангов, когда он говорил о судьбе героя, которую актер обязан донести до зрителя. Прошлое, настоящее, будущее видим мы и у героинь чудесной мхатовской актрисы А. Степановой. Выходит ли она сегодня на сцену надменной княгиней Бетси в спектакле «Анна Каренина», или обаятельной и несчастной подругой великого Шоу в «Милом лжеце» — каждый из ее образов прост, но не простоват. И правда этих характеров раскрывается артисткой во всем многообразии их душевных движений.

Я могу привести примеры и других актеров, умеющих глубоко видеть и в блестящей форме выявлять ярко типическое. Не говоря уже о блестящих ученицах Станиславского — С. Бирман и С. Гиацинтовой, это А. Грибов и М. Яншин с их неувядаемой комедийностью, Ф. Раневская — актриса утонченно иронического рисунка роли, Б. Ливанов — всегда подлинный, «земной» и всегда необычайно сочный, и — по контрасту — саркастичный Э. Гарин, обращающийся часто к острому гротеску.

Особенно радует, что традиции Вахтангова широко распространяются среди молодежи. Я имею в виду не только нашу, вахтанговскую, смену.

Вот я вижу молодого талантливого Андрея Миронова. Окончив Училище имени Щукина, он на редкость быстро и органично «врос» в коллектив Театра сатиры. Однако у молодого актера, без сомнения, осталось «вахтанговское» начало. Кого бы ни играл Миронов, кажется, вся радость творчества переселяется в эти минуты в сценический образ, и актер делится ею с нами, передает свою увлеченность в зрительный зал.

Вахтангов говорил: «Нет праздника — нет спектакля». В понятие «народный театр» Евгений Богратионович вкладывал мечты о театре, несущем праздник, близком и понятном людям. О театре, «где революционный народ найдет все, что есть у этого народа»[[54]](#footnote-29).

### Щукин — городничий[[55]](#endnote-28)

Невосполнимо то, что одна роль классического репертуара, роль, завершенная Щукиным — городничий из гоголевского «Ревизора», — не была увидена зрителями. За несколько дней до премьеры спектакля Щукин {310} скончался. Городничий был совершенным созданием актера, достигшего вершин мастерства.

Мне хочется хоть в какой-то мере сохранить память об этом замечательном создании Бориса Васильевича. К сожалению, я не видел первого акта, так как играл Хлестакова и в это время гримировался. Но вот начинается второй акт…

Городничий, набравшись храбрости, стремительно входит в комнату и быстрым шагом, почти бегом, направляется к Хлестакову, но, столкнувшись с ним, сразу теряет свою храбрость — он вытягивается по-военному, потом начинает медленно оседать, ноги его сгибаются в коленях, приглушенным голосом он произносит: «Желаю здравствовать!» Растерявшийся Хлестаков жалуется, что его плохо кормят, все время повышая голос, он почти на крике заканчивает свою реплику: «За что ж я… Вот новость!»

От испуга городничий совсем теряет голос, у него вылетают какие-то нечленораздельные звуки: «а ва… а ва…» Он в отчаянии, нужно спасать себя: «Помилуйте, не погубите! Жена, дети маленькие… не сделайте несчастным человека», — произносит он, как растерявшийся преступник, который уже не ждет никакой пощады, но по инерции ищет слова оправдания. И тут вдруг до слуха городничего доносится: «Я заплачу, заплачу деньги, но у меня теперь нет. Я потому и сижу здесь, что у меня нет ни копейки». Ах, вот оно что, это меняет положение — в глазах городничего вспыхивает лукавый огонек, губы дрогнули в таинственной, чуть заметной улыбке, обнажающей хитреца, прожженного жулика. И тут великолепно поданное «апарте» — поворот головы в зрительный зал, губы почти не шевелятся: «Эк, куда метнул! какого туману напустил! разбери, кто хочет». А затем резкий переход на полный голос: «Если вы точно имеете нужду в деньгах или в чем другом, то я готов служить сию минуту». Приложенные к груди руки как бы подтверждали искренность и добросердечность этого «бесхитростного» человека.

Услышав крик отчаяния: «Дайте, дайте мне взаймы!», — городничий молниеносным движением руки подносит Хлестакову заранее приготовленные бумажки, произнося при этом будто невзначай: «Ровно двести рублей, хоть и не трудитесь считать!» Щукин действовал, как талантливый фокусник-иллюзионист. Деньги из рук городничего переходили в руки Хлестакова незаметно, как у жулика, передающего украденное сообщнику. Городничий опытен в этих делах. Дать взятку не просто, это нужно сделать тонко, незаметно. По тому как ловко давал городничий деньги Хлестакову, становилось ясно, как он сам берет, он, у которого в году именины бывают два раза: на Антона и на Онуфрия.

Начиная с фразы: «Он хочет, чтобы считали его инкогнитом» — Щукин следуя тексту Гоголя, мастерски раскрывал, насколько хитер городничий, как думает одно, а вслух говорит другое.

На слова Хлестакова: «… совсем не знал, чем заплатить» — городничий говорит в сторону: «Да, рассказывай! не знал, чем заплатить!» — а вслух произносит: «Осмелюсь ли спросить, куда и в какие места ехать изволите?»

С этого момента Щукин старается придать своему городничему светские манеры. Он садится на стул, выставив по тогдашней манере вперед ногу, треуголка служит ему удобной опорой для руки, другая его рука с перчаткой «изящно» покоится на коленке. Вся фигура городничего до крайности напряжена. Как смешна была эта «светскость» у провинциального, плохо воспитанного человека. Все, что городничий говорит Хлестакову, Щукин произносит так, будто он переводит с французского на русский. Разителен и точен у Щукина контраст очень грубых мыслей, высказываемых {311} в сторону, и очень «светских», произносимых вслух. Великолепно, с огромным юмором играл эту сцену Щукин.

Городничий говорит в сторону: «Врет — врет — и нигде не оборвется! А ведь какой невзрачный, низенький. Кажется, ногтем бы придавил его…» А вслух произносит: «Справедливо изволили заметить: что можно сделать в глуши?»

После этой реплики в городничем Щукина пробуждался «патриот», «глубоко идейная» личность, приносящая на алтарь отечества всего себя без остатка, в голосе даже слышались клокочущие звуки рыдания большой взволнованности: «Ведь вот хоть бы здесь: ночь не спишь, стараешься для отечества, не жалеешь ничего, а награда, неизвестно еще, когда будет». В этих словах звучит ясный намек, чтобы высокий гость подсказал там, наверху, предпринял какие-то шаги, и начальство в столице отметило бы наградой рвение и полезную деятельность градоправителя.

Городничий развивает дальше план привлечения на свою сторону Хлестакова. Сейчас ему нужно выключить ревизора из официальной среды и вовлечь его в среду интимную, для этого необходимо перевести гостя из гостиницы к себе домой.

Начинает городничий издалека. Бросив вокруг взгляд, он обеспокоенно спрашивает: «Кажется, эта комната несколько сыра?» Услышав о клопах, он восклицает с негодованием и возмущением: «Скажите! такой просвещенный гость, и терпит, от кого же? — от каких-нибудь негодных клопов, которым бы и на свет не следовало родиться!» Городничий произносит это с таким пафосом, будто речь идет не о клопах, а о государственных преступниках, нарушающих покой высокой особы. Щукин искал краски негодования, возмущения для того, чтобы органично перейти к новой сценической задаче — приглашению гостя к себе домой.

С предельной скромностью городничий приглашает Хлестакова. … «Нет‑нет, недостоин, недостоин!» — произносит он с девичьей застенчивостью, заливаясь «краской стыда» от своей бесцеремонности. Потупив взор, городничий ждет решения своей судьбы, напряженно подавшись вперед всем корпусом. Услышав ответ Хлестакова: «Напротив, извольте, я с удовольствием», — городничий в порыве радости срывается со стула. Его счастью нет предела, он ищет слова, чтобы объяснить, какую радость доставляет ему согласие гостя: «А уж я так буду рад! А уж как жена обрадуется!»

Ритм действия убыстряется — все устремлено к отъезду, только бы гость не передумал, только бы не сорвался прекрасно придуманный ход. Городничий втягивает Хлестакова в свою сферу жизни, делает его своим союзником, а впереди еще такие сильнодействующие средства, как «бутылки толстобрюшки» и «губернская мадера». «Неказиста на вид, а слона повалит с ног». Полный веры в счастливый исход этого сложного для него предприятия, удаляется из трактира городничий.

Мне посчастливилось видеть двух замечательных исполнителей роли городничего — Ивана Михайловича Москвина и Степана Леонидовича Кузнецова. Оба высокоталантливых актера трактовали Антона Антоновича как чиновника провинциально ограниченного. Щукинский городничий был умен, хитер, проныра и жулик, видавший виды. И потому так убедительно звучал его монолог в последнем акте: «Тридцать лет живу на службе; ни один купец, ни подрядчик не мог провести, мошенников над мошенниками обманывал; пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать, поддевал на уду; трех губернаторов обманул!.. что губернаторов! *(махнув рукой)*, нечего и говорить про губернаторов…»

{312} Городничий перехитрил самого себя: ловушки были расставлены так тонко, что он и не заметил, как попался в них сам. Все, что в простосердечии, под хмельком выбалтывал Хлестаков, расшифровывалось городничим с «предельной тонкостью» — уж очень хорошо знал цену словам Антон Антонович на своем собственном опыте: «говоришь одно, а думаешь другое». Щукинский градоправитель жил в мире обмана, вранья, взяток, беззаконья. На его совести столько преступлений, что надо было заметать следы при всякой даже отдаленной опасности появления ревизора.

Городничий Щукина был на первый взгляд даже обаятелен. Но шаг за шагом с большой убедительностью обнажал Щукин сущность бездушного чиновника, врага всего передового, готового задушить всякую живую мысль.

Монолог в финале: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!.. Эх, вы!..» — органично завершал раскрытие образа городничего. После слов жандарма: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе. Он остановился в гостинице» — Щукин повторяет мизансцену первой встречи с Хлестаковым. Ноги городничего подкашиваются под его грузной фигурой; кажется, вот‑вот сейчас рухнет он на пол сраженный, но в последний момент Антон Антонович находит в себе силы, и, взявшись руками сзади за штаны, он выпрямляет себя и встает по стойке «смирно».

Эта повторяющаяся мизансцена показывала, что городничий готов к новой борьбе. Он не сражен, он не сдался! Таких верноподданных в эпоху Николая I извести было невозможно — на их месте вырастили новые. Щукин блестяще доносил эту мысль, раскрывающую самую суть гоголевского «Ревизора».

1965

# **{****313}** Статьи и воспоминания о Р. Н. Симонове[[56]](#endnote-29)

### **{****315}** Ю. Завадский[[57]](#endnote-30) Радостный художник

Рубен Симонов принадлежит к числу художников советского театра, имя которых не забудется.

Вклад Симонова в искусство сцены будет осознаваться нами как нечто неповторимое, яркое, своеобразное. Он не потускнеет со временем и снова и снова будет давать о себе знать в творчестве тех актеров и режиссеров, с кем работал этот большой мастер, кому передал частицу своего блестящего таланта и привил свое понимание природы живого театра, его высокого назначения. Как справедливо писал Г. Бояджиев, Симонов — это не просто имя и фамилия выдающегося мастера советской сцены, это «символ самого важного, самого светлого, самого доброго в нашем искусстве».

Я знал Рубена Николаевича с первых его шагов в театре.

Он появился в Мансуровской студии весной двадцатого года — юный, озорной, непоседливый. Я играл вместе с ним в вахтанговских постановках: «Чудо святого Антония» Мориса Метерлинка, «Принцесса Турандот» Карло Гоцци — спектаклях, продолжающих оставаться для меня образцами режиссерского искусства, взлетами художественного вдохновения Вахтангова. На моих глазах возникло и развивалось дарование Симонова — актера и режиссера, взращенное нашим общим учителем.

Так вот для меня актер Рубен Симонов своим искусством, своим творческим обликом олицетворял, быть может, самое ценное в художнике, самое трудное в театральном деле начало: живую душу театрального действа, поэзию театра. Он пронес через всю жизнь неисчерпаемую влюбленность в сценическое творчество и безграничную веру в реальную возможность, непреложную осуществимость самого фантастического «театрального чуда».

Много сделано в театре Симоновым-актером, Симоновым-режиссером. Путь, пройденный им в искусстве, отмечен созданиями восхитительно разными, среди которых трудно отыскать два схожих образа, два повторяющих друг друга спектакля. Симонова можно было бы назвать художником-протеем — так щедра была его актерская палитра, так богато и причудливо проявлялась его режиссерская фантазия, — если бы во всех его сценических созданиях не ощущалась неповторимая, стойкая, ярко определенная индивидуальность, придававшая всему, что им сделано в искусстве, неотразимое обаяние и особую заразительность.

Симонов был одержим творчеством: отдавая думы свои и чувства героям, мысля и переживая на сцене от их имени, он испытывал высочайший восторг, праздничное наслаждение, творческую радость от сознания своей причастности к «театральному чуду», от того художественного самораскрытия, которое всегда сопровождало его выступления на сцене. Эта сильная сторона артистического дарования Рубена Николаевича проявлялась во всех его работах и на протяжении всей его многолетней творческой жизни. Артистизм Симонова — это «дар божий», природная одаренность художника. Но, как мне кажется, талант Симонова, выросший и расцветший в условиях советской действительности, нес на себе печать того героического времени, в которое мы живем. Созидательное, творческое начало, радость человека-творца, принимающего активнейшее участие во всенародном деле строительства новой жизни, сознательно ищущего новых путей в искусстве раскрытия «жизни человеческого духа», стремительно {316} рвущейся вперед действительности — все это делало Рубена Симонова актером новой, советской формации, художником, с необычайной силой выразившим свое время. Наше время.

Конечно, творчество Симонова нуждается в глубоком осмыслении — и как неповторимо индивидуальное и как, в некоторых существенных своих качествах, типичное для советской актерской и режиссерской школы (в режиссуре это созидательное, радостное, творческое начало таланта Симонова проявлялось не менее ярко, чем в его актерских работах).

Конечно, искусство Рубена Симонова найдет своих историков-театроведов, которые полно, пристально и подробно исследуют истоки и особенности «душевного жара», отличавшего этого художника, зримо воссоздадут его актерские и режиссерские достижения, наконец, по достоинству оценят Симонова как руководителя прекрасного театра, с честью носящего имя Евгения Богратионовича Вахтангова. Я не беру на себя ответственность дать очерк творчества выдающегося художника, а просто хочу рассказать о своем друге, каким я его знал и запомнил в искусстве.

Глядя на того или иного актера — в жизни, на репетиции или из зрительного зала, наблюдая за ним и пытаясь угадать его индивидуальность, я порой прикидываю: кем бы мог он стать, если бы не избрал профессию артиста? Так вот: когда я играл вместе с Симоновым в «Чуде святого Антония» и «Принцессе Турандот», когда я видел его Дымбу в чеховской «Свадьбе» и вице-короля в «Карете святых даров» Мериме, и много-много позже, когда приходил в Театр имени Евг. Вахтангова, — я ни разу не подумал о том, кем бы стал Симонов, сложись его судьба иначе.

В Рубене Симонове меня подкупала, мне нравилась легкая возбудимость, щедрость фантазии, постоянная увлеченность и заразительная наивность. Помню, в 1923 году, когда студия Вахтангова была на гастролях в Швеции, мы с Рубеном проводили все свободное время, «болея» на спортивных состязаниях на стадионе Гётеборга, который праздновал свое 800‑летие. А поздно вечером, почти ночью, мы возвращались домой по чистеньким улочкам респектабельного и уже уснувшего города и «прикидывали» стометровку. И бежали наперегонки. И снова прикидывали. И снова бежали по улицам и площадям, пока не оказывались у дверей гостиницы — запыхавшиеся, счастливые, молодые…

Рубен Симонов был рожден стать артистом по самому складу своего характера — восприимчивого, общительного, жизнерадостного, по всему тому, чем его так щедро наделила природа. Удивительная легкость воображения, сценическое обаяние, острое ощущение формы, редкая музыкальность, воплощавшаяся у Симонова в сложный ритмический рисунок, поразительная пластичность, яркий темперамент, точное ощущение целостности формы и содержания, неспокойная, творчески ищущая мысль — все это соединялось в Рубене Симонове с той великой мерой, какая только и порождает крупные артистические индивидуальности. Но, конечно же, судьба, не только природа, благоволила Симонову — его артистические способности получили направление и крепли в спектаклях Евгения Богратионовича. Я знаю, что Вахтангов ценил Рубена, и не только за одаренность, но и за принципиальность, стойкость характера, определенность художественных пристрастий. Помню, как однажды, говоря о студийцах, вокруг которых могло бы образоваться ядро театра, о тех своих учениках, кто, с его точки зрения, способен сплотить вокруг себя товарищей на основе плодотворной творческой программы, увлечь их, повести за собой, — Вахтангов назвал Симонова. Так оно и получилось — именно Симонову было суждено продолжить дело Вахтангова в стенах театра его имени.

{317} Рубену Николаевичу принадлежит честь воспитания плеяды блистательных актеров-вахтанговцев, многие из которых прошли школу Театральной студии имени Б. Щукина под руководством другого верного ученика Вахтангова — Бориса Евгеньевича Захавы. Симонов работал над развитием актерской школы, которая воистину является вахтанговской в советском театральном искусстве. И результаты этой работы очевидны для всякого, кто любит театр, кто ценит праздничное и жизнерадостное искусство сцены, одухотворенное мыслью и живыми страстями.

Артистическая индивидуальность Симонова наложила явственный отпечаток на все творчество Вахтанговского театра. Симонов не был узким догматиком, он вольно подошел к наследию Вахтангова и, на мой взгляд, взял от Вахтангова то, что было близко его дарованию.

Мы помним Евгения Богратионовича как художника неисчерпаемых творческих возможностей, творца единых по природе, но максимально отстоящих друг от друга по художественному результату, по стилю своему и целям, спектаклей. С одной стороны, «Свадьба» и «Принцесса Турандот», с другой — «Эрик XIV» Стриндберга и «Гадибук» С. Ан-ского, осуществленные Евгением Богратионовичем в Первой студии МХТ и в еврейской студии «Габима», и где-то между этими спектаклями — «Чудо святого Антония»… Каждая из этих работ Вахтангова поражала необычайностью и предельной законченностью формы, одновременно правдивой и условно-театральной. В «Эрике XIV», «Гадибуке» и «Чуде святого Антония» были вскрыты темы огромные, подняты глубокие пласты «жизни человеческого духа», философски осмыслены острейшие жизненные проблемы.

Так вот, ничуть не желая приуменьшить интеллектуальное начало творчества Рубена Николаевича — всегда ясного, современного и человечного по мысли, — я все же думаю, что Симонов явился продолжателем линии вахтанговской «Свадьбы» и «Принцессы Турандот», с их пиршеством красок, остротой театральной формы, неуемной жизнерадостностью мироощущения. Мои слова не носят характера оценки — я говорю лишь о своем восприятии творчества Рубена Симонова. Что же касается «Чуда святого Антония» и «Гадибука», то Симонову, видимо, оказалась близкой не трагическая тема этих спектаклей, но их театральная стихия, их новаторская необыкновенная выразительность.

Симонов не брал на себя обязательств быть «вторым Вахтанговым». Но он был верным и талантливым учеником Евгения Богратионовича, а сочетание этих двух слов — «верный» и «талантливый» — уже предполагает своеобразное восприятие вахтанговского искусства. И это свое восприятие, свое понимание вахтанговского в театре Симонов защищал стойко и мужественно. Восприятие Симоновым наследия Вахтангова определялось и особенностью его дарования и тем направлением, какое оно, это дарование, приняло под руководством Евгения Богратионовича.

Мне уже приходилось вспоминать одну из встреч с Симоновым-актером, многое мне объяснившую в этом художнике. Я имею в виду тот период своей работы в студии Вахтангова, когда мне мечталось создать спектакль, целиком построенный на импровизации, каждый участник которого должен был сыграть роль, им самим нафантазированную, сымпровизированную в этюдном порядке, то есть наиболее близкую его творческой индивидуальности, наиболее прельщавшую его воображение.

Рубен предстал тогда перед нами в образе современного человека, но в то же время многоликого и переменчивого, как шулер Арлекин из итальянской комедии масок, в образе неистощимого выдумщика и отчаянно смелого престидижитатора — фокусника. Мы не раз слышали, как Рубен {318} поет, аккомпанируя себе на гитаре, не раз видели, как легко и изящно он танцует, мы не раз становились жертвами его комических розыгрышей или свидетелями азартных игр, которые неизменно возникали в компании, где душой был Симонов. Все это Рубен сумел включить в сферу существования своего «героя», сплести воедино в вихре темпераментной, заразительной, чертовски выразительной и одновременно необычайно точно организованной музыкальной игры. И в этом ярко театральном, реальном и в то же время фантастическом («фантастический реализм» — об этом пишет Симонов на страницах своей книги «С Вахтанговым») персонаже приоткрывалась сущность его дарования, виделось то, что ему так хотелось в ту пору сыграть на сцене. Симонов и сыграл в какой-то мере совпавшие с его мечтой роли: сначала грека Дымбу в чеховской «Свадьбе», а затем Труффальдино и Панталоне в «Принцессе Турандот». Эти роли укрепили юного Симонова в его восприятии вахтанговского искусства.

Харлампий Спиридонович Дымба — «иностранец греческого звания по кондитерской части» — в исполнении Симонова, свободно, естественно ощущавшего себя в игровой, «танцевальной» стихии вахтанговской «Свадьбы», был, что называется, взрослым ребенком, человеком восторженным, млеющим от счастья перед лицом пиршества, праздника, музыки, общества женщин. Украшенный огромным красным бантом, повязанным вокруг шеи, невпопад танцующий — и в этом была особая сложность пластического решения роли, — бессвязно произносящий застольный спич, этот Дымба, по точному определению самого Симонова, «словно экзотическое растение в русском сосновом лесу». Экзотическим было в образе не только национальное «звание» героя, но и резкость психологического раскрытия, отчетливая театральность формы, данной Симоновым персонажу.

В «Принцессе Турандот» Симонов сыграл в разное время пять (пять!) ролей — и это было вызвано не только необходимостью замен и перемещений исполнителей, но, думаю, и жадным стремлением молодого актера переиграть чуть ли не все гротесковые роли постановки, в которых, я верю, Симонов чувствовал себя одинаково «удобно».

Труффальдино он играл покоряюще легко и задорно, более всего именно в этой роли используя свои находки, сделанные в этюде-импровизации, о котором я рассказывал выше. Озорство и неутомимость, лукавство и доверчивость — все это очаровывало в симоновском Труффальдино. А рядом — Панталоне…

В этом шустром старике, из-за спины которого то и дело выглядывало смеющееся лицо Симонова, в этом хлопотуне, семенившем на сцене на кривеньких ножках и протяжно распевавшем слова, была та же, что и в Труффальдино, стихия комического, близкая самому Рубену Симонову. Симонов фантазировал вдохновенно, виртуозно, и, быть может, именно тогда понял он истинный смысл слов Чернышевского, которые так любил повторять и сделал своим творческим девизом: «Вдохновение есть особое благоприятное настроение творческой фантазии».

Дымба, Труффальдино и Панталоне открывают список сыгранных Симоновым ролей. Повторяю, я не собираюсь давать здесь очерк артистической жизни большого актера, не собираюсь описывать длинную череду поставленных Симоновым спектаклей, начатую «Львом Гурычем Синичкиным». У меня иная цель. Но не могу не отметить — все, что было создано Симоновым-актером, несло на себе печать обаяния его личности, спектакли, им поставленные, отмечены печатью его дарования.

И встают в памяти симоновские вице-король из «Кареты святых даров» Мериме, сыгранный в гротесковой, насмешливой манере, и очаровательно {319} глупый Хлестаков, живший стремлением «не быть, но казаться», к которому так пристали слова Гоголя: «Он должен быть ловким, светским человеком», выражать «наивно и простодушно ту пустую светскую ветреность, которая несет человека во все стороны, поверх всего». А следом за ними припоминаются улыбчивый король Клавдий из шекспировского «Гамлета» и незабываемый, искрометно-остроумный, неиссякаемо-энергичный, благородный Бенедикт из шекспировской комедии «Много шума из ничего» — великолепный человек Возрождения, и Сирано де Бержерак, и Костя-Капитан из погодинских «Аристократов», которого с такой мудрой человечностью Симонов приводил от озлобленности и замкнутости к доверию, к вере в добро, в советские идеалы и вместе с тем к лирике, яркой самобытности; наконец, «рыцарь революции», романтик нового закала Олеко Дундич — порывистый, отчаянно смелый, человечески талантливый.

Мужало искусство Симонова, обогащалось новой глубиной, новыми красками — ведь и на смену «Льву Гурычу Синичкину» пришел сначала революционный спектакль, посвященный событиям 1905 года, — «На крови», затем — спектакль, в котором соседствовали революционная героика и смелая сатира, сцементированная бодрым, оптимистическим мироощущением, — «Интервенция» Льва Славина. И эти перемены не случайны: впереди у Симонова было свершение смелого творческого эксперимента — осуществление первой в советском театре постановки пьесы Николая Погодина «Человек с ружьем», в которой Борис Щукин создал образ Владимира Ильича Ленина.

Мужало и обогащалось творчество Симонова, но сохранялось поэтическое восприятие действительности этим художником, его стремление «выразить через бодрость энергическое восприятие жизни», его творческая неуемность, ведущая подчас к крайностям, к полярным противоположностям в его искусстве. Страстный, публицистический, резкий по краскам «Фронт» Корнейчука, поставленный Симоновым, а рядом певучая, сияющая молодостью, пронизанная танцевальностью «Мадемуазель Нитуш». И при этом оба спектакля выражали свое время — первый — годы начала войны и веру в победу, несмотря ни на какие трудности; второй — праздничное настроение, торжество и радость в преддверии победы. Симонов имел право и умел быть разным — у него на все доставало таланта…

Есть одно обстоятельство, которое зримо связывает для меня Симонова с Вахтанговым, в каком-то особом, эксцентрическом и поэтическом аспекте выражает для меня «вахтанговское» в Симонове. У Евгения Богратионовича была мандолина, у Рубена Николаевича — гитара…

И первое впечатление от встречи с Вахтанговым в Михайловском кружке, впечатление, пусть потом перекрытое более мощными и решающими для меня ощущениями, но тем не менее резкое и стойкое — это пышноволосый Вахтангов, в щегольском жакете, в брюках в полоску, в белых гетрах, сидящий в кресле нога на ногу, с сигареткой во рту и с мандолиной в руках…

И никогда я не забывал эту вахтанговскую мандолину, поначалу как-то не вязавшуюся с тем, что я слышал о Евгении Богратионовиче, даже отпугивающую, а на самом деле такую естественную для неиссякаемо озорного, открытого людям, музыкального, «певучего» Вахтангова.

Гитара не связана с моим первым впечатлением о Симонове, но сколько раз я видел ее у него в руках позже: гитара прошла через всю жизнь Симонова, стала спутницей его искусства.

Она слышалась мне в лукавом юморе его комических героев, в мелодиях, пронизавших «Интервенцию», в раздольной песне Саши из «Фомы {324} Гордеева». Гитара зазвенела, позвала нас куда-то тоской своей, печалью и удалью в толстовском «Живом трупе» — цыганская, пушкинская гитара…

Так и слились в моей памяти нерасторжимо: Симонов, гитара, старинная «Не вечерняя» и — Пушкин.

Для каждого из нас неповторимый гений Пушкина — источник вдохновений, смысл существования нашего и оправдание нашему искусству. Потому что в жизни художника неминуемо возникают мгновения, когда думаешь: а верно ли избран путь, не есть ли занятие искусством — на свой, конечно, лад — уклонение от трудностей, возвышение над «прозой жизни»? Но ведь художник сродни людям любой профессии — трудом своим, ведь роль искусства и заключается в озарении жизни поэзией. И ведь есть Пушкин! Какое же сомнение может быть в том, что искусство должно быть на свете, ибо несет людям познание и радость…

Рубен Симонов нес в себе пушкинское, поэтическое начало. Он любил поэзию Пушкина и вдохновенно умел читать пушкинские стихи. Пушкин стал его другом и собеседником; в Пушкине Симонов черпал силы, поверял его лирой свое искусство, вновь и вновь находил молодость.

Что говорить: годы есть годы и против физического старения нет панацеи. Но обратить время вспять, сохранить молодость души можно только так, как это было у Симонова, — безмерной преданностью творчеству, дружбой с гением Пушкина.

Симонов был художником сцены, на примере которого многому можно научиться, при всем том, что копировать Симонова невозможно. Мы ждем от будущих исследователей творчества Симонова подробного раскрытия творческой «лаборатории» художника, одним из девизов которого стали слова великого знатока театра, французского философа-энциклопедиста Дени Дидро: «Великого актера создает темперамент здравого смысла и душевного пыла». В Симонове был этот яркий темперамент — повторим еще раз слова Дидро, настолько смысл их значителен, коль скоро речь идет о Симонове — «здравого смысла» и «душевного пыла».

Симонов был актером, который яростно и расчетливо готовился к роли и обретал творчески импровизационное состояние в момент ее исполнения (вот они — «здравый смысл» и «душевный пыл»!). В такие моменты и поражала музыкальность игры Симонова, тогда сложнейшие ритмические построения как бы жили внутри актера.

Симонов играл с таким ощущением правды переживаний и с такой остротой формы, выразительностью деталей, когда каждое его чувство доводилось им до пределов сценической выразительности, каждое движение, поворот головы, взгляд имели существенное значение.

Он ощущал в себе стихию театра и привольно, радостно жил в мире театральности.

«Поэт сцены» — это о Симонове.

«Радостный художник» — это о Симонове.

«Великолепный мастер» — это о нем же.

И как не вяжутся с обликом этого поэта сцены, радостного художника, великолепного мастера слова — «играл», «ощущал», «был»…

Рубен Николаевич Симонов ушел из жизни в расцвете сил. Таким он и запомнится нам —

ученик Вахтангова,

учитель «вахтанговцев»,

человек театра, всегда одержимый новыми творческими планами,

чудесный художник, которому под силу было выполнить самое трудное, самое необычное и в то же время сегодня нужное народу в искусстве.

### **{****325}** Е. Симонов[[58]](#endnote-31)

Уже несколько лет я пишу книгу о моем отце. Многие главы уже сочинены мною. Однако невероятная режиссерская занятость лишает меня возможности работать зимой во время сезона. Я жду лета не для того, чтобы отдыхать, я жду его в надежде поскорее сесть за письменный стол и углубиться в свои воспоминания о Рубене Николаевиче Симонове. Естественно, что прошедшие годы я невольно осмысливаю с позиций сегодняшнего дня, и эти размышления доставляют мне истинную радость и незаметно совершенствуют меня. Мне хочется написать о моем отце прежде всего как о человеке театра, как о вахтанговце. Я пытаюсь создать его портрет таким образом, чтобы он был не один на полотне, а в непременном окружении своих товарищей по искусству.

Мне хочется показать отца на людях, в живом общении со своими друзьями. И действительно, Рубена Николаевича трудно представить себе в отрыве от вахтанговцев. Он составлял с ними одно единое целое, его нельзя отторгнуть, невозможно отделить!

#### 1. Первое воспоминание

2 апреля 1928 года моему отцу, Рубену Николаевичу Симонову, исполнилось 29 лет. Он еще не был заслуженным артистом республики и ему самому, наверное, и в голову не приходило, что через десять лет он станет художественным руководителем Театра имени Евг. Вахтангова, и что имя его войдет в историю советского театра! Пьесы, по которым он поставил свои знаменитые историко-революционные спектакли, еще не были сочинены, и биографию Рубена Николаевича еще не украшали такие произведения, как «Интервенция» Славина, «Человек с ружьем» Погодина, «Фронт» Корнейчука и «Конармия» Бабеля. Рубен Николаевич был молод, но за ним уже твердо закрепилась слава талантливого комедийного актера и после целого ряда спектаклей, поставленных им на сцене Вахтанговского театра, он был признан как интересный, яркий и многообещающий режиссер.

Именно к 1928 году относятся мои первые воспоминания об отце. Поскольку мне тогда было всего три года, воспоминания эти, естественно, не могут претендовать на полную достоверность, но я постараюсь их описать так, как они сохранились в моей памяти. У каждого из нас есть свое первое воспоминание, вернее, то странное видение, которое возникает в голове, когда взрослый человек старается ответить на вопрос: а каким же я помню себя впервые? Обычно первые воспоминания не бывают будничными, они, как правило, чаще всего связаны с каким-нибудь чрезвычайным событием, с потрясением, с чем-то невероятным, из ряда вон выходящим. В память человека, которому едва исполнилось три года, не так-то легко врубиться. Событие должно налететь с наскоку, глубоко проникнуть в голову, чтобы обосноваться и закрепиться навсегда. Вот таким событием моего детства явился день, когда молодые вахтанговцы переезжали в свой новый дом, построенный специально для них в Большом Левшинском переулке, неподалеку от театра. Теперь, по прошествии многих лет, я иногда поздно вечером останавливаюсь посредине двора и внимательно оглядываю окна. Вот здесь, на первом этаже жил Щукин, на втором — Алексеева, Шихматов, Рапопорт, Горюнов, Куза, на третьем — Басов, Русланов, Миронов, на четвертом — Мансурова, Лобашков, на пятом — Алексей Попов, Орочко, Балихин, Антокольский. В тот день 1928 года большинству из них не было тридцати лет, а театр, который они так дружно и весело строили, еще не отметил свой 10‑летний юбилей!

{326} Я помню, как весенним утром мой отец и моя мать, Елена Михайловна Берсенева, вывели меня из нашей квартиры в Староконюшенном переулке. Я чувствовал, что родители мои чем-то чрезвычайно взволнованы, и меня тревожило, почему сегодня из нашей маленькой комнаты были вынесены все мои игрушки, стол, диван и несколько стульев. На улице я обратил внимание, что у подъезда стояло несколько извозчиков и даже два ломовика. С ужасом я увидел, что на большой телеге стояло наше пианино и какой-то незнакомый дядя с большой бородой окручивал его веревками. Отец не расставался со своей гитарой и, завернув ее в клетчатый плед, держал на руках, как новорожденного младенца. У мамы в руках был картонный ящик с елочными игрушками. Она никому не разрешала переносить его с места на место, и я очень боялся, чтобы кто-нибудь не разбил игрушки. Наконец, мы тронулись в путь. Ехали чинно, медленно, и прохожие невольно смотрели на нас и посылали нам свои шутливые, приветствия. Но мне было не до смеха. С моей точки зрения, творилось что-то невероятное. Возможно, наслушавшись страшных сказок, мне казалось, что меня хотят куда-то отвезти и продать. Мое детское воображение рисовало самые жестокие картины. Я был уверен, что меня обманывают и что веселость отца — это просто хитрость, чтобы скрыть от меня правду. Однако я крепился и только тяжело дышал, не веря никому на свете. Мне хотелось спрыгнуть с извозчика и убежать в первую подворотню, но мама крепко обняла меня и буквально не давала пошевельнуться. Отец пытался рассказать мне смешные истории, но я ничего не понимал и мрачно смотрел на него отупевшим взглядом. Глядя на меня, отец хохотал, что еще более сердило меня. Я отказался и от шоколада и, что называется, ушел в себя. Позже отец рассказывал мне, что в раннем детстве я порою находился в таком мрачнейшем расположении духа, что даже Чарли Чаплин не смог бы рассмешить меня. В домашней обстановке отец был удивительно веселым человеком. В последние годы его жизни мы дружили с ним, как два товарища, совершенно не чувствуя возрастной разницы. И странное дело — у нас с ним пожизненно сохранилась одна игра, родившаяся во времена моего детства. Уже будучи совершенно взрослым человеком, я иногда нарочно делал мрачное и отсутствующее выражение лица. Отец с удивительной легкостью импровизатора тут же начинал смешить меня, а я всеми силами старался не рассмеяться, хотя внутренне буквально помирал от смеха. Никаких слов во время этой игры мы не говорили. Отец просто придумывал смешные безмолвные трюки, показывал мне какие-то невероятные походки и изобретал смешные характерности. Его исключительно подвижное лицо то становилось старческим, то он изображал какую-то женщину, то ребенка, а иногда даже птицу или животное. Я ни разу не выиграл в этой игре. Правда, смеялся я не сразу, и мне удавалось на некоторое время сделать над собой усилие, чтобы не расхохотаться, но затем отец побеждал меня, и мы смеялись вместе, вытирая слезы и пожимая друг другу руки, как это делают спортсмены по окончании матча. Возможно, что единственный раз я вышел победителем из этой игры именно в далеком 1928 году, когда мы ехали на извозчике из Староконюшенного в дом номер 8а в Большом Левшинском переулке (ныне улица Щукина). Мои опасения окончательно подтвердились, когда наша кавалькада стала сворачивать в таинственные ворота под большим пятиэтажным домом. Я прижался к матери, зажмурился и, кажется, не дышал. Проезд через ворота, по моему ощущению, длился нескончаемо долго, но когда я открыл глаза, передо мной предстала красочная и необычайная картина. Весь двор был заполнен незнакомыми дядями и тетями, они бегали из подъезда {327} в подъезд, целовались, обнимались, весело приветствуя друг друга. Некоторые танцевали и пели. Шум стоял сверхъестественный, и казалось, что все задались одной-единственной целью — перекричать и переорать друг друга. В ворота продолжали въезжать уже чужие извозчики и ломовики, и когда я позже увидел арену цирка, мне вспомнился этот двор, преисполненный праздника и радости. В пустые квартиры вносили мебель и чемоданы. С балкона четвертого этажа, где поселилась Мансурова со своим мужем — талантливым музыкантом Николаем Шереметьевым, — звучала мелодия скрипки. Я поразился, что вся эта веселая ватага людей так хорошо знает о существовании моего отца. К нему подходили все по очереди, он шутил, и вокруг него образовалась целая толпа, шумная и веселая. Без единого движения, только вращая глазами, я продолжал сидеть на извозчике в объятиях матери. Почему-то мне представляется, что на ней была изящная шляпка с черной вуалью, из-под которой светились ее добрые и озорные глаза. Теперь мне кажется, что она напоминала в те годы женщину с картины Крамского «Неизвестная».

Но вот наши вещи уже разгружены и мама, взяв меня на руки, сошла с извозчичьей пролетки и поставила меня на землю. Все дяди и тети сразу показались мне в два раза выше ростом, они словно выросли у меня на глазах, и я смотрел на них снизу вверх, задавленный громадой нашего нового дома. Не видя ни одного знакомого лица, я прижался к матери, и тут появился мой отец в окружении незнакомых мне мальчиков моего возраста. Нас, детей, стали знакомить друг с другом и в дальнейшем нам суждено было ходить в один детский сад, учиться в одной школе и, наконец, подружиться на всю жизнь. Конечно, в то утро я не смог запомнить все имена и фамилии моих будущих товарищей, но я обрадовался их присутствию, наверное, подумав, что не меня одного подвергли сегодня такому тяжелому испытанию и что вместе со своими однолетками мне будет легче перенести все эти неприятности. Впрочем, мое настроение явно улучшилось, и я тряс руки мальчикам с необычайным чувством, словно желая выразить через рукопожатие, что отныне мы будем вместе переносить все невзгоды жизни! Я думаю, отец понимал, что именно знакомство с детьми сможет сегодня облегчить мою участь и дать некоторую надежду на дальнейшее. Так я познакомился с Юрой Щукиным, Витей Массом, Кирой Рапопортом, Алешей Толчановым, Вадимом Руслановым и Сережей Лабошковым. Один мальчик был старше нас и с этого дня пользовался нашим особым благорасположением. Это был сын Алексея Дмитриевича Попова — Андрюша.

Но до чего же все-таки недолговечно счастье. Стоило мне только чуть прийти в себя, как откуда ни возьмись появился маленький, толстый и совершенно лысый человек. Распихав локтями нашу тесную компанию, он зарычал нечеловеческим голосом, подпрыгнув на полметра в вышину, состроил страшную рожу и, сжав кулаки и страшно лязгая зубами, бросился на детей с криком: «На мыло!» Естественно, что все дети кинулись врассыпную, а толстый человек стал гоняться за нами по двору, продолжая выкрикивать жуткие слова. Наши родители были, по-видимому, не в восторге от выходки толстого, маленького человека и стали, в свою очередь, бегать за ним. В какой-то момент уже было совершенно непонятно, кто от кого бегает. Я только помню, что бегал весь двор. Родители — за своими детьми, дети — от родителей, все смешалось в какой-то бурный круговорот, и, когда я наконец оказался в объятиях отца, я разрыдался, как и все дети, а страшный толстый дядя сидел на земле и обмахивался газетой. Это был Анатолий Иосифович Горюнов. Пугать детей было его любимым {328} занятием, и, когда он появлялся во дворе, мы всегда разбегались по подъездам. Этот панический страх преследовал нас все детство, но когда мы подросли, именно Горюнов пользовался нашей общей и неизменной любовью.

Напуганный Горюновым, я так орал, что, мне кажется, до сих пор слышу свой собственный крик. Я взывал к справедливости, я был оскорблен и жаждал мщения, я негодовал и требовал помощи!

Мама настежь раскрыла двери подъезда, где мне предстояло прожить долгую жизнь, и отец с поразительной легкостью, крепко прижав меня к своей груди, вбежал на второй этаж, перепрыгивая через ступеньки. Мы остановились на лестничной площадке второго этажа перед квартирой номер 13. Я знаю, многие люди боятся этой цифры, но Рубен Николаевич считал ее счастливой и задолго до окончания строительства дома хотел поселиться именно в тринадцатой квартире. Он даже обосновывал свою привязанность к тринадцатому числу тем, что Евгений Богратионович Вахтангов родился 13 февраля 1883 года, а 13 ноября 1921 года в Москве, на Арбате, открылась Третья студия МХАТ — будущий Театр имени Евг. Вахтангова. Немало горя и печали повидал мой отец за свою жизнь, но он никогда не связывал свои неприятности с тринадцатым числом и с детской наивностью продолжал любить «чертову дюжину».

Мама, не отставая от нас, тоже быстро взбежала по лестнице и стала открывать дверь. Впоследствии родители рассказывали мне, что, как только меня внесли в переднюю, я вдруг перестал орать благим матом и с любопытством оглянулся вокруг. Тихо, на цыпочках, пугливо озираясь по сторонам, обошел я пустынную квартиру. Любознательность взяла свое, и мне уже не казалось, что из-за угла кто-нибудь выскочит и посадит меня в мешок, чтобы отнести на свалку. Все двери были открыты; яркое весеннее солнце заливало совершенно пустые комнаты, пахнувшие свежей краской. Тюки, чемоданы, матрац, стол и несколько стульев в беспорядке стояли в передней. Но вот родители подвели меня к двери, которая не была открыта. Я остановился перед ней в недоумении, и тогда отец медленно стал приоткрывать дверь, напевая какую-то торжественную мелодию. Возможно, что только при первом посещении театра, когда перед глазами ребенка впервые тихо открывается занавес, можно испытать такое потрясение. Я увидел свою детскую. Белая полка, вся уставленная игрушками, сразу бросилась мне в глаза. Большой бурый медведь сидел под полкой и держал в лапах коробку конфет. Глаза мои разбегались — чего только не было на полке: и клетчатый мячик, который нельзя было обхватить руками, и огромный военный корабль под названием «Анапа», и волчок, и солдатики, выстроившиеся как перед парадом, и детское маленькое пианино с жалобным голосом, и ружье, заряженное палкой с резиновым наконечником, и детский автомобиль с ножными педалями, и даже игрушечная железная дорога. В углу стояла белая кровать, накрытая легким цветным покрывалом, а у окна — невысокий белый столик, окруженный тремя маленькими стульями. Пол ослепительно блестел и отражал, как озеро, все предметы. На подоконнике в большом кувшине пестрели цветы, и за воздушными тюлевыми занавесками сияло синее весеннее небо и обозначались контуры соседних домов.

— Это первый спектакль, который я показал тебе, — говорил мне отец много лет спустя. — Мы с мамой продумывали его во всех деталях и даже репетировали его. Идея с медведем принадлежала мне, автомобиль тоже достал я, а вот большой кувшин с цветами мама выпросила у своей подруги, и та его подарила нам, правда, после небольшого колебания. {329} Маленький стол тебе сделали в театре, а железную дорогу раздобыл Борис Щукин. У его сына Егора — точно такая же, это чтобы вы не завидовали друг другу. А вот сама идея обставить именно твою комнату принадлежала маме. Не скрою, я даже несколько сопротивлялся. Мне самому, как ребенку, хотелось сначала обставить свой кабинет. Но мама так взглянула на меня, что я быстро понял, что был неправ. — «Короче, мой мальчик, это была наша совместная постановка, и считай этот день своим первым посещением театра!»

Вероятнее всего, что мое первое воспоминание так четко отпечаталось в моей голове благодаря рассказам родителей, но у меня и поныне существует убеждение, что я запомнил все сам; а родители только возрождали в моей памяти отдельные детали.

Когда совсем недавно, 26 июня 1972 года, состоялось торжественное открытие мемориальных досок Борису Щукину и Рубену Симонову на доме номер 8а, я стоял на трибуне и опять вспоминал день переезда Рубена Николаевича в квартиру, номер 13.

«С 1928 года по 1968 год в этом доме…»

И все эти годы мы прожили с отцом вместе, и каждый день он открывал мне что-то новое в своей бездонной творческой индивидуальности!

#### 2. Борис Щукин и Рубен Симонов

Когда-нибудь будущий историк советского театра, наверное, заинтересуется творческими и личными взаимоотношениями двух самых талантливых и последовательных учеников Вахтангова — я имею в виду Бориса Щукина и Рубена Симонова. Трудно себе представить художников, столь противоположных друг другу. Они работали по-разному, у каждого из них был свой творческий метод, они часто спорили на репетициях и переносили эти споры во двор дома номер 8а, а затем поздно ночью, вернувшись в свои квартиры, еще перезванивались по телефону, темпераментно и страстно доказывая друг другу свою правоту. Если на протяжении спора они так ни до чего и не договаривались, Щукин приходил к Симонову или Симонов приходил к Щукину — и уже в домашней обстановке два артиста продолжали бурную беседу. Они бегали из угла в угол, размахивали руками, громко кричали и затем, сделав пятиминутный перерыв, вдруг совершенно неожиданно начинали неудержимо хохотать и вспоминали смешные истории, словно никакого спора и не было. По окончании короткого перерыва они с новой силой и энергией набрасывались друг на друга. Я помню, как во время этих бесед отец иногда выбегал из кабинета и, раскрасневшись, быстро выпивал маленькую стопку коньяку, закусывал тонким куском сыра, затем набирал в легкие воздух, как это делают пловцы перед прыжком в воду, и убегал обратно, чтобы обрушить на Щукина новые доводы и доказательства. По окончании споров я часто спрашивал отца, из-за чего они так долго шумели друг на друга, и меня всегда чрезвычайно поражало, что предметом их разногласий, как правило, оказывался совершеннейший пустяк. Стоит ли, например, городничему при встрече с Хлестаковым в трактире подходить к столу с репликой: «По неопытности, ей-богу, по неопытности…» и, опустив голову, виновато, как ученик, не знающий урока, тихо, еле слышно оправдываться, или, наоборот, городничему следует вести сцену исступленно, громогласно и всеми силами стараться переубедить Хлестакова, доказывая ему свою невиновность! Интересно, что Щукин и Симонов могли часами спорить об одной {332} фразе или даже об одном-единственном ударении. Часто случалось и противоположное: Борис Васильевич и Рубен Николаевич фантазировали будущую сцену с поразительной солидарностью. В эти минуты они понимали друг друга с полуслова, глаза их горели, и стоило одному из них закончить фразу, как другой, словно на лету, подхватывал мысль партнера и развивал ее все дальше и дальше.

Щукин и Симонов были друзьями в жизни, причем дружба эта основывалась не на веселом времяпрепровождении. Основой их товарищества была сцена Вахтанговского театра! Они исповедовали в своем искусстве учение Евгения Богратионовича и своей высшей целью, своим предназначением считали служение делу Вахтангова. Однако метод их работы и стиль поведения были диаметрально противоположны. Я прекрасно помню, как Борис Васильевич раньше всех жителей дома номер 8а уходил в театр задолго до начала спектакля. Щукин обычно шел пешком, откинув голову назад и заложив руки за спину. Он шел в театр неторопливой походкой, дышал всей грудью и иногда останавливался у заинтересовавшей его афиши. Щукин шел на спектакль с тем ощущением праздничности, с которым можно выйти к морю или к Волге. Глядя на Щукина, могло показаться, что он идет не по пыльному городу на работу, а шествует где-то на природе, любуясь красотой мироздания, и что взор его упирается не в скучные дома, а улетает к далекому горизонту. Кстати, я не припомню, чтобы Щукин шел по улице на спектакль с кем-нибудь из актеров. Он всегда шел один, и я уверен, что в душе его совершалось таинство. Он настраивался на встречу со зрителем и как-то вольно и широко впитывал в себя окружающую жизнь. Интересно, что все духовное существо артиста было в эти минуты не замкнуто внутри себя, а широко распахнуто, раскрыто навстречу жизненным впечатлениям. Мы, мальчишки, часто подглядывали за Щукиным и, отстав от него шагов на тридцать, всей гурьбой провожали его до театра, причем даже не из любопытства, а просто так, от нечего делать. В те годы мы, естественно, не понимали, что представляет из себя Щукин, и нам доставляло удовольствие проводить его до театра, так и оставшись незамеченными. Когда Щукин останавливался у афиши, мы, пихая друг друга, прятались в ближайший подъезд или подворотню. Позже, уже став взрослым, я понял, что когда Щукин останавливался у афиш или вдруг подолгу задерживался на перекрестках, он просто отдыхал от ходьбы и ему нужно было успокоить сердцебиение и отдышаться. Когда мы, проводив Щукина до Арбата, возвращались домой и выходили во двор, Рубен Николаевич еще даже не собирался ехать на спектакль. Обычно он с молниеносной быстротой просыпался и вскакивал с кровати за полчаса до открытия занавеса. Быстро одевшись и на ходу выпив стакан чаю, отец бегом сбегал по лестнице и как метеор влетал в машину, дожидавшуюся у подъезда. Рубен Николаевич обычно прибегал в театр в последний момент. Его быстро гримировали, и он выходил на сцену, едва успев отдышаться.

Щукин и Симонов гримировались в одной уборной, и отец неоднократно рассказывал мне, что Борис Васильевич неодобрительно относился к его опозданиям и часто отчитывал его за неоднократные нарушения дисциплины. Но все дело в том, что Рубен Николаевич опаздывал умышленно.

— Ты понимаешь, — говорил он мне, — если я оденусь и загримируюсь заранее, у меня в душе перегорает жажда творчества и мне просто-напросто становится скучно. Я совершенно лишен способности сосредоточиваться перед выходом на сцену. Ожидание выхода, наоборот, расхолаживает меня, {333} и я теряю нерв роли и играю из рук вон плохо. Это свойство моей актерской природы, и я ничего не могу с собой поделать.

— Борис Щукин, — рассказывал мне отец, — обычно злился на меня, и я был вынужден молча слушать его наставления. Борис читал мне целые лекции, и я махал головой в такт его рассуждений, изредка поддакивал и прикладывал руку к груди, прося прощения…

Однажды перед спектаклем «Принцесса Турандот» Щукин позвонил моему отцу по телефону и, обратившись к нему на вы, совершенно официально предупредил, что если Рубен Николаевич опять прибежит в театр в последнюю минуту, то он, Щукин, будет вынужден просить дирекцию театра рассадить их по разным уборным. Щукин каждый раз волновался, не забыл ли Рубен Николаевич о спектакле вообще, а иногда Щукину казалось, что с Симоновым что-нибудь случилось, что «Рубен попал под машину», что «Рубена ограбили», что «Рубен сломал ногу». Неудержимая фантазия Бориса Васильевича рисовала перед ним всевозможные ужасы, произошедшие с его товарищем. Прибежав на спектакль, отец всегда выдумывал самые нелепые оправдания и с жаром извинялся перед Щукиным.

— Вариантов у меня было немного, — вспоминал отец, — иногда я говорил, что во всем виноват будильник, порою откровенно признавался, что проспал, иногда заявлял, что меня заперли в квартире, или сочинял, что мчался с загородной дачи на попутной машине и что по дороге у нас лопнула шина, и пришлось менять колесо. Бывали случаи, что я сваливал вину и на тебя, мой мальчик. Щукин не верил в мои оправдания и смотрел на меня укоризненно.

Однако после официального звонка Щукина и его грозного предупреждения Рубен Николаевич не на шутку испугался и решил угодить Щукину и в корне перестроить свое поведение. Рубен Николаевич пришел на спектакль «Принцесса Турандот» даже раньше Щукина. Он наклеил нос, тщательно загримировался и оделся в костюм Панталоне. Когда Борис Васильевич вошел в гримировальную комнату, он увидел моего отца, уже готового к выходу. Рубен Николаевич тихо сидел перед зеркалом и внимательно изучал свой собственный грим. Поскольку утром состоялся официальный разговор и моему отцу фактически был предъявлен ультиматум, Щукин и Симонов сухо поздоровались. Отец рассказывал мне, что в этот злополучный вечер он незаметно, мельком поглядывал на Щукина, наблюдая его отражение в зеркале. Несмотря на строгое выражение лица Щукин не мог скрыть своего приятного удивления. Постояв несколько секунд в дверях, Щукин и сам, в свою очередь, сел гримироваться и тоже незаметно, через зеркало стал подглядывать за своим партнером. Борису Васильевичу предстояло играть Тарталью. Обе маски — и Тарталья и Панталоне — долго молчали, хотя Панталоне видел, что на губах Тартальи бродит едва заметная улыбка, а Тарталья без труда замечал, что Панталоне стоит немало усилий сохранять строгое и серьезное выражение лица. После второго звонка два замечательных артиста чинно и неторопливо двинулись на сцену. Рубен Николаевич вышел на площадку с таким озабоченным лицом, что Борис Васильевич занервничал и тихо сказал Симонову:

— Хватит валять дурака, развеселись немножко, мы же «Турандот» играем, а не «Последний день Помпеи»…

— И ты можешь себе представить, — рассказывал мне отец, — что я не наигрывал, я действительно решил отнестись к делу серьезно и в этот вечер провалился с треском, хотя играл Панталоне, наверное, в 200‑й раз! Публика совершенно не принимала меня, и одна знакомая дама даже прислала мне записку за кулисы: «Рубен Николаевич, что с Вами, не заболели {334} ли вы?» По окончании спектакля мы со Щукиным тоже молча и мрачно разгримировывались и я протянул ему записку, полученную мною от дамы. Прочтя ее, Борис неожиданно расхохотался и весело сказал мне: «Черт с тобою, приходи, когда хочешь, только играй по-старому».

Рубен Николаевич Симонов по своей природе был импровизатором. Ему важно было явиться на репетицию в веселом, творческом расположении духа и начать вольно импровизировать на заданную автором тему. Наблюдая отца по утрам, я видел, как он с высоким профессиональным умением настраивал все свое существо на определенный лад. Его раздражали телефонные звонки, он не любил разговаривать на посторонние темы и на вопросы всегда отвечал однозначно: «да», «нет», «хорошо», «может быть…» За десять минут до начала репетиции он быстро спускался по лестнице, садился в машину и, войдя в театр, старался сразу пройти на сцену, не отвлекаясь на всевозможные административные дела. Он не любил подписывать бумаги, редко заходил в свой рабочий кабинет и с актерами предпочитал разговаривать в буфете во время перерыва между репетициями или в антрактах по ходу спектакля. Среди актеров-вахтанговцев было распространено мнение, что Рубен Николаевич как режиссер вообще никогда не готовился к репетициям. Это мнение чрезвычайно ошибочно. Да, он не заполнял свой режиссерский экземпляр всевозможными записями, не чертил и не зарисовывал на оборотной стороне страницы возможные варианты мизансцен, но он непременно делил каждую страницу на куски, тщательнейшим образом отчеркивал границы кусков, акта, картины, сцены. Я утверждаю, что мой отец готовился к каждой репетиции, но делал это весьма своеобразно. Он не заковывал себя в рамки определенных решений, не навязывал артистам заранее продуманные мизансцены, не продумывал досконально свою будущую постановку в тиши кабинета, он готовил себя к импровизации! Он отлично понимал, что не имеет права явиться перед актерами пустым и умышленно готовил свой слух, свое зрение, свою пластику, свою фантазию к подлинному творчеству, которое рождалось непосредственно на глазах участников спектакля и глубоко восхищало всех присутствующих на репетиции! Я обратил внимание, что отец никогда не говорил мне, как он собирается поставить сцену, но вечером после репетиции он часто подробнейшим образом рассказывал, как он утром уже поставил сцену и виртуозно проиграл мне ее сразу за всех действующих лиц. Это умение включить в себе необходимое творческое самочувствие отец вырабатывал умышленно, это был его метод, его стиль работы, которому он никогда не изменял! В начале репетиции Рубен Николаевич обычно минут десять вел беседу на посторонние темы. Он считал необходимым развеселить актеров и хранил в своей голове множество смешных историй и рассказов. Эту атмосферу непринужденности Рубен Николаевич создавал с поразительной легкостью. Он превосходно понимал, что мало самому находиться в приподнятом творческом настроении, нужно заразить этим самочувствием актеров и создать в их душе готовность к вдохновению!

Многие главные режиссеры и директора театров выходят из дома нормальными и естественными людьми, но, переступив порог театра, надевают на себя маску руководителя — снисходительно здороваются с окружающими, редко улыбаются, расхаживают с важным видом, читают нравоучения и командуют. Отец и дома, и на работе, и в гостях, и на ответственном совещании почти совершенно не менялся и всегда оставался самим собой. Его редкостное благорасположение к людям ощущали все работники театра. И с народным артистом, и с молодым актером, и с билетером, и с рабочим {335} сцены он всегда говорил в единой манере, ничем не выявляя своего превосходства. Когда в ложу дирекции во время премьерных спектаклей заходили гости — министры, ответственные работники, писатели, критики, актеры из других театров, композиторы или даже маршалы, Рубен Николаевич принимал их по-домашнему, как старых знакомых. Самое поразительное, что эти человеческие качества Рубен Симонов умел донести до зрительного зала и как режиссер спектакля и как артист, выступающий на сцене. Он знал какой-то тайный ход к сердцу зрителя, и люди на его спектаклях чувствовали себя уютно, как дома. Рубен Симонов обладал редким умением расположить к себе зрительный зал. Седые люди смотрели на него с доверчивостью детей, а дети, глядя на него, порою становились серьезны. На спектаклях мне всегда казалось, что мой отец ухитрялся всех зрителей перезнакомить друг с другом, и действительно, публика расходилась из театра, словно побывав на общем празднике, и незнакомые люди живо обменивались впечатлениями от спектакля, как старые знакомые. Симонову было важно не просто хорошо сыграть роль, но и объединить весь зрительный зал, заставить дышать его одним дыханием и, наконец, раскрыть перед публикой определенную идею, во имя которой игрался спектакль! Рубен Николаевич всегда играл на сцене, имея в виду нечто чрезвычайно важное и высокое, и глубокая мысль неизменно проповедовалась им с подмостков.

— Я знаю, что я скажу этим спектаклем, — часто говорил он дома о своей будущей режиссерской работе.

— Я понял, что следует сыграть в этой роли, — неоднократно повторял мой отец, репетируя на сцене как актер.

Ни для кого не секрет, что актерский гений Бориса Щукина был помножен на исключительную работоспособность. Трудолюбие Щукина можно назвать уникальным! История искусства знает немало случаев, когда трудоспособность нисходит к людям, мало одаренным от природы. Эта трудоспособность словно возмещает честным труженикам недостаток таланта. Но не таков был Борис Щукин. Его исключительный талант был замечен самим Вахтанговым в ту самую минуту, когда Щукин едва только переступил порог сцены на вступительных экзаменах в Мансуровскую студию. Борис Васильевич Щукин счастливо объединял в себе редкостный актерский дар с феноменальной работоспособностью.

После спектакля Щукин неторопливо возвращался домой и, погуляв по двору минут 15 – 20, уходил в свою квартиру номер 11 на первом этаже. В окошках зажигался уютный свет. Под окнами щукинской квартиры до войны стояла большая зеленая скамейка. Вахтанговцы «первого набора», жившие в доме номер 8а, часто после спектакля сидели и отдыхали на этой скамейке. Нужно сказать, что Борис Васильевич был большим любителем чая, его можно было назвать профессиональным чаевником. Он собственноручно заваривал себе особые сорта чая, хитроумно смешивал их, чувствовал запах чайных букетов и сердился, если кто-нибудь из гостей не мог по достоинству оценить особую щукинскую заварку. И не случайно, нарисовав карикатуру на самого себя, Борис Васильевич на первом плане изобразил стакан горячего крепкого чаю. Сам Щукин на этом автошарже улыбается счастливой улыбкой, предвкушая неслыханное удовольствие от предстоящего чаепития! Поскольку квартира Щукина находилась на первом этаже, мы, мальчишки, любили подглядывать, как Щукин пьет чай в кругу семьи. Конечно, это не особенно красиво подглядывать в чужие окна, но детская любознательность — вещь непреодолимая. Кстати, до сих пор, проходя по двору мимо щукинской квартиры, я всегда поражаюсь, {336} что на окнах не задернуты занавески. Так было и в далекие 30‑е годы при жизни самого Бориса Васильевича, так осталось и теперь, когда в этой квартире живут его сын кинорежиссер Егор Борисович Щукин и внучка Бориса Васильевича молодая художница Алена.

Я думаю, что Щукин не задергивал занавески умышленно. И эту традицию его ближайшие родственники подсознательно сохраняют и поныне. Выпив чаю, Борис Васильевич по чисто русскому обычаю широко открывал окно и, свесившись с подоконника чуть не на головы своих товарищей по театру, сидевших на длинной зеленой скамейке, словно на завалинке, принимал живое участие в разговоре. Почему-то мне запомнился один эпизод, когда однажды теплым летним вечером Борис Васильевич смотрел во двор из ярко освещенного окна первого этажа, и вдруг где-то далеко за Москвой протяжно завыли заводские гудки, а может быть, это были гудки паровозов… Не знаю… Я только отчетливо помню, как лицо Щукина вдруг стало серьезным и все артисты, сидевшие «на завалинке», повернули головы и посмотрели на него. Гудки смолкли. Наступила тишина. Небо было ясным и прозрачным. Шел 1938 год. И вдруг Борис Васильевич сосредоточенно и негромко произнес:

— В любой момент такими гудками может начаться война.

И никто не стал возражать Щукину. Эта щукинская фраза так и повисла в воздухе, а затем растаяла, как облако, и только когда она отзвучала, разговор перешел на какую-то другую тему. Я уже не припомню.

Беседы на лавочке под окнами Щукина в поздний вечерний час обычно завершали трудовой день вахтанговцев. По окончании этих бесед Щукин уходил в свой рабочий кабинет и начинал тщательнейшую подготовку к утренней репетиции. Окна кабинета Щукина выходили не во двор, а на улицу. Правда, дом наш был огорожен высоким серым забором и перед окнами был разбит небольшой садик, сохранившийся и по сегодняшний день. Этот садик почему-то не пользовался у вахтанговцев особой популярностью, и все они без исключения предпочитали дышать воздухом на лавочке во дворе. Мы, дети, разделяли мнение взрослых, и хотя садик был посажен со стороны улицы, за ним прочно укрепилось название «та сторона». Итак, окна кабинета Щукина выходили на «ту сторону», и там в окнах кабинета Бориса Васильевича всю ночь мелькала бессонная фигура. Щукин репетировал!

У молодых вахтанговцев была традиция ужинать друг у друга. Отец всегда брал с собой гитару, и я часто не спал по ночам, прислушиваясь, как из окон третьего или четвертого этажа громко звучали романсы в отцовском исполнении. Затем начинался несусветный гвалт, хохот, звучал граммофон, а потом снова становилось тихо и до меня отчетливо доносились стихи Пушкина, Блока, Маяковского. Это читал отец. По окончании стихотворения раздавались аплодисменты, крики восторга, а затем опять романсы, патефон, чтение стихов и так до утра.

Щукин обычно не принимал участия в веселых товарищеских ужинах после спектакля, хотя, конечно, бывали и исключения, когда и Щукин пел романсы и рассказывал за столом в лицах свои удивительно смешные рассказы, но, повторяю, это случалось редко. Как правило, Борис Васильевич запирался в своем кабинете, где читал, писал, работал и репетировал.

— Борис — гений, — говорил мне отец еще при жизни Щукина. — Если бы мне его работоспособность, я бы горы перевернул!

И Борис Васильевич, в свою очередь, высоко ценил дарование Рубена Николаевича и на своей фотокарточке, подаренной моему отцу еще в 1926 году, написал:

{337} «Моему дорогому Рубеше Симонову с самой нежной любовью и уважением от горячего поклонника его артистического таланта, которому хочу не завидовать и не могу…»

Фотография эта и теперь висит в нашей квартире. К сожалению, чернила, которыми писал Щукин, стали постепенно выцветать, и Рубен Николаевич иногда запирался в своем кабинете и, взяв тонкое перо, осторожно обводил буквы, написанные Щукиным. И когда к нам в гости кто-нибудь приходил впервые, отец сразу подводил гостя к фотографии Щукина и с наивной гордостью, словно сам впервые разбирая щукинский автограф, читал вслух короткую надпись на фотографии.

В последние годы жизни Бориса Васильевича мой отец часто заходил к нему по вечерам. Возвращаясь домой, Рубен Николаевич не рассказывал подробно о содержании их бесед. Но тем не менее и мне и моей матери, Елене Михайловне, было совершенно ясно, что они разговаривали о чем-то чрезвычайно серьезном. Я убежден, что они обсуждали вопросы мировой политики, их тревожила возможность войны с фашистской Германией, по отрывочным высказываниям отца моя мама догадывалась, что Щукина в этот период занимали философские вопросы жизни и смерти и, наконец, они строили смелые творческие планы, думая о дальнейшем развитии искусства Вахтанговского театра. Я знаю точно, что они заключили между собой союз и дали друг другу слово в течение ближайших сезонов выступить на сцене совместно в целом ряде новых спектаклей. Отец, будучи человеком по-театральному суеверным, старался не обнародывать замыслы, рожденные в кабинете Щукина. Позднее Рубен Николаевич говорил мне, что они со Щукиным сочинили целую программу совместных выступлений. Было решено сперва поставить гоголевский «Ревизор», где Борису Васильевичу предстояло сыграть городничего, а Рубену Николаевичу Хлестакова. (Постановка была поручена Борису Евгеньевичу Захаве.) Работа над комедией Гоголя была доведена до генеральной репетиции, а накануне встречи с публикой в ночь с 6 на 7 октября 1939 года Щукина не стало. Не было суждено осуществиться и другим замыслам Симонова и Щукина. После постановки «Ревизора» они мечтали выступить вместе в другой гениальной русской комедии «Горе от ума». Отец дома любил декламировать монологи Чацкого, и можно себе представить, какой вышины достиг бы этот спектакль, если бы в роли Фамусова на сцене Театра имени Вахтангова выступил Щукин! Я знаю и еще об одной художественной идее Щукина — Симонова. Они задумывались над большим патриотическим спектаклем, посвященным Отечественной войне 1812 года. Именно в конце 30‑х годов, когда Советский Союз стоял на пороге войны, мысль о создании большого патриотического спектакля неотступно преследовала и Щукина и Симонова. Щукин исподволь готовился к роли Кутузова, Симонов потихонечку собирал материалы о Наполеоне. Щукин и Симонов не сыграли Кутузова и Наполеона, но спектакль «Фельдмаршал Кутузов» по пьесе Владимира Соловьева был талантливо поставлен на вахтанговской сцене Николаем Павловичем Охлопковым. Таким образом, сама идея постановки накануне Великой Отечественной войны патриотического спектакля во славу русского оружия была воплощена в жизнь.

Как это ни странно, Рубен Симонов и Борис Щукин, всю свою жизнь проработав в Театре имени Вахтангова, не так уж часто встречались непосредственно в совместной работе. Их одновременные выступления на сцене можно перечислить по пальцам. Они играли вместе в двух постановках самого Евгения Богратионовича — в сказке Карло Гоцци «Принцесса Турандот» — Тарталью и Панталоне (чтобы быть абсолютно точным, {340} следует сказать, что в первых спектаклях Рубен Николаевич играл Труффальдино), они выступали вместе в «Свадьбе» Чехова, где Симонов играл Дымбу, а Щукин — Жигалова. Интересно отметить, что при первом распределении ролей Вахтангов поручил Щукину роль Дымбы, но затем перераспределил роли и решил, что грека должен играть Симонов. После смерти Евгения Богратионовича Симонов и Щукин встретились на сцене как артисты много лет спустя в шекспировском «Гамлете» в постановке Н. П. Акимова (Симонов — Король, Щукин — Полоний) и затем они вышли на сцену уже во время репетиций гоголевского «Ревизора» в постановке Бориса Захавы. Как режиссер Рубен Николаевич поставил на сцене Вахтанговского театра «Льва Гурыча Синичкина» со Щукиным в центральной роли, и, в свою очередь, Щукин как режиссер помогал Симонову готовить роль Бенедикта в комедии Шекспира «Много шума из ничего». (Постановщиком спектакля был И. М. Рапопорт.) Все остальное время Щукин и Симонов работали параллельно. Они участвовали в разных спектаклях и — теперь можно сказать со всей очевидностью — создавали два взаимообогащающих направления Театра Вахтангова. Невозможно представить себе историю Театра имени Вахтангова без Бориса Щукина и немыслимо вообразить развитие и становление Вахтанговского театра без Рубена Симонова. В то время как Щукин играл Егора Булычова, утверждая с подмостков вахтанговской сцены глубочайшее проникновение в законы реализма, Рубен Симонов ставил «Интервенцию» Льва Славина, создавая поэтический жанр революционно-романтического спектакля. Если бы Симонов и Щукин были бы не артистами, а писателями, то можно было бы с уверенностью сказать, что Симонов следовал в искусстве пушкинской традиции и традиции Маяковского, а Щукин утверждал и проповедовал художественную школу Толстого и Горького. Два могучих направления советского театра — поэтическое и реалистическое — органично уживались под крышей Вахтанговского театра на Арбате, и весь секрет этого художественного братства заключался в том, что реализм Щукина всегда был отлит в совершенную театральную форму, а театральность постановок Рубена Симонова всегда строилась на фундаменте глубокой жизненной правды! И если серьезно говорить о том, что такое вахтанговское направление в искусстве театра, то следует прежде всего разобраться в художественном опыте Щукина и Симонова, потому что каждый из них наследовал одну из сторон учения Вахтангова, и эти две, казалось бы, противоположные темы, тема Щукина и тема Симонова, зазвучав одновременно, создавали удивительный по своей гармонии дуэт! И Щукин и Симонов создали свою традицию, оставили в театре своих непосредственных наследников. Конечно, это деление следует признать в высшей степени условным, но в то же время несомненно, что Михаил Державин, Елизавета Алексеева, Михаил Ульянов, Лариса Пашкова — актеры щукинского направления, а Цецилия Мансурова, Николай Гриценко, Юрий Яковлев и Юлия Борисова отражают в своем творчестве симоновское начало. Мне всегда бывает чрезвычайно досадно, когда понятие «вахтанговское» непременно связывают только с яркой театральностью, с театром представления и с острой формой. Эти качества были необходимы вахтанговской «Принцессе Турандот», но не следует при этом забывать, что Евгений Богратионович был также автором «Гадибука», «Потопа» и «Эрика XIV». Пусть спектакли эти не были поставлены Вахтанговым на сцене Третьей студии МХАТ (ныне Театр имени Вахтангова), пусть они были созданы на других сценах, ясно, что они были сотворены руками одного и того же мастера и что имя этого мастера носит театр на Арбате! Широкий зритель и широкая критика несколько односторонне понимают принципы {341} вахтанговской школы, а Рубен Симонов и Борис Щукин словно нарочно отошли на два противоположных края необъятного театрального горизонта — один из них поднял знамя театральной романтики, другой — знамя театрального реализма. Они двинулись навстречу друг другу и, объединившись, встали рядом и пошли вперед, ведя за собой коллектив своего родного Вахтанговского театра!

Великая их встреча была ознаменована рождением спектакля «Человек с ружьем».

Мысль о создании на сцене образа Владимира Ильича Ленина уже сама по себе была дерзновенной. Однако идея эта словно носилась в воздухе. Когда страна готовилась отметить 20‑летие со дня Великой Октябрьской социалистической революции, кинорежиссер Михаил Ромм задумал создать свой фильм о Ленине. Рубен Симонов и Николай Погодин задумали решить не менее сложную и ответственную задачу — показать и раскрыть образ Владимира Ильича Ленина на сцене Театра имени Евг. Вахтангова. На протяжении жизни моему отцу задавали вопрос: какое ваше самое сильное впечатление от театрального искусства? Вопрос этот задавали на многочисленных встречах со зрителями, за кулисами во время концертов, на всевозможных пресс-конференциях во время гастролей вахтанговцев за рубежом, этот вопрос ставили перед моим отцом отдыхающие в санаториях и домах отдыха, с этим вопросом обращались к Рубену Николаевичу бесчисленные корреспонденты. Я уже писал о том, что отец мой был человеком чрезвычайно общительным, и где бы он ни находился, вокруг него всегда образовывался кружок слушателей, и часто даже малознакомые люди задавали ему все тот же вопрос:

— А вот скажите, Рубен Николаевич, а какое ваше самое сильное впечатление от театрального искусства? Нет, даже не от искусства, а вообще от жизни?

— Первое появление Бориса Щукина в роли Владимира Ильича Ленина на сцене Вахтанговского театра в 1937 году, — быстро и четко отвечал Рубен Николаевич.

О премьере спектакля «Человек с ружьем» написано много статей и воспоминаний. И мне тоже посчастливилось быть в этот день в зрительном зале Театра имени Вахтангова. Я сидел рядом с отцом в седьмом ряду, я помню, в какой торжественной и настороженной тишине закончился первый акт, и как зрители, почти не разговаривая друг с другом, вышли в фойе, и у всех на лицах было написано ожидание чуда! Все знали, что во втором акте на сцену выйдет Щукин в образе ЛЕНИНА!

И чудо свершилось, и чудо произошло. Я помню, как из глубины коридора Смольного, прямо на зрительный зал, быстрой походкой пошел Щукин в образе Владимира Ильича. Торжественным раскатом грома, ударившего прямо над моей головой, раздались оглушительные аплодисменты. Такой овации я никогда не слышал прежде и никогда не услышу впредь. Казалось, что стены театра широко раздвинулись и глаза всего мира устремлены на живого Ленина, идущего из самой глубины сцены навстречу людям, навстречу человечеству! Я помню, как Ленин остановился перед солдатом Иваном Шадриным и, заложив руку в карман брюк и слегка наклонив вперед голову, стал внимательно вглядываться в лицо человека с ружьем. Овация достигла своего апогея, словно приобрела второе дыхание и разразилась с новой силой и снова напомнила могучие и величественные проявления стихии природы — дыхание урагана, шум бури, грохот обвала! Борис Щукин в образе Владимира Ильича Ленина стоял недвижимо, но все его существо дышало силой, энергией и верой в победу!

{342} Если говорить о высшей миссии и назначении театра, если стремиться создавать спектакли, где искусство актера и режиссера сливается воедино с сердцем и душою народа, если мечтать о глубочайшем проникновении взора художника в окружающую жизнь и видеть назначение театра в умении вдохновить зрителя на построение нового коммунистического общества, то примером такого художественного откровения можно назвать незабываемый вечер во время первого представления пьесы Николая Погодина «Человек с ружьем» на сцене Театра имени Вахтангова 13 ноября 1937 года! И мой отец, видевший на сцене все лучшее, что было поставлено и сыграно в Москве начиная с 1910 года, он, слышавший Шаляпина, смотревший спектакли Художественного театра в период его высшего расцвета и заставший великих «стариков» Малого театра, он отдавал пальму первенства Борису Щукину. Мне радостно отметить, что в этом своем мнении он был не одинок и что это величайшее впечатление от искусства разделили с моим отцом все присутствовавшие в зрительном зале Вахтанговского театра в этот исторический вечер!

Немало спектаклей после «Человека с ружьем» поставил Р. Н. Симонов, и многие из них стали событием в нашей театральной жизни. Достаточно вспомнить «Фронт» Корнейчука, «Фому Гордеева» М. Горького, «Конармию» Бабеля и многие другие, но именно «Человек с ружьем» так и остался недосягаемой вершиной в творчестве Бориса Щукина, Рубена Симонова и Театра имени Вахтангова за весь период его существования.

Мне посчастливилось не только быть в зрительном зале, но и увидеть, правда, всего лишь на мгновение Бориса Васильевича Щукина за кулисами. Во время первого антракта Рубен Николаевич быстро и стремительно направился к Щукину и велел мне следовать за ним и подождать его в актерском фойе. Я проводил отца до гримерной Щукина и в тот момент, когда отец открывал дверь, успел заглянуть в гримерную. Дверь распахнулась на секунду, и в это короткое мгновение я разглядел Щукина в гриме Ленина, и образ его остался в моей памяти. Щукин, удивительно похожий на Ленина, похожий до такой степени, что уже переставал быть актером, сидел в профиль, устремив прищуренные глаза в зеркало гримировального столика! В большом зеркале был виден весь облик Щукина — Ленина, сосредоточенный, серьезный, гениальный. Жена Бориса Васильевича, Татьяна Митрофановна, замерев, стояла над Щукиным с гримировальной кисточкой в руке.

Татьяна Митрофановна сама была занята в спектакле, она играла в первом акте жену миллионера Сибирцева. Теперь, освободившись, она в последний раз проверяла грим Щукина, грим, автором которого она являлась! Двери закрылись, и как ночью во время мгновенной фотографии вспышка магния вдруг озаряет окружающий тебя мир и этот мир во всей своей сказочной реальности, уже после того как свет погас, все еще продолжает ярко и ясно стоять у тебя перед глазами, вот точно так же до сих пор передо мной, по прошествии 35 лет, возникает Щукин в образе Ленина, смотрящий сквозь зеркало в вечность!

После ухода отца я, оставшись один за кулисами, стал тихо озираться вокруг. Прежде всего я обратил внимание, что в актерском фойе и в коридоре у выхода на сцену стоит небывалая для театра тишина. Едва ступая по ковру, не разговаривая друг с другом, проходили мимо меня матросы, солдаты и красногвардейцы. До первого выхода Щукина оставались считанные минуты. Странным диссонансом, нарушающим тишину, прозвучал первый звонок. После звонка тишина не нарушилась, только солдаты, красногвардейцы и матросы стали быстрее проходить мимо меня. Среди {343} них я узнавал молодых артистов, хорошо мне знакомых. Я попытался робко поздороваться с ними, и они отвечали мне едва заметным кивком головы.

Но вот раздался второй звонок, а вскоре за ним и третий. Отец вышел от Щукина с бледным лицом, и я заметил, что губы его дрожали. Ни слова не сказав мне, он крепко взял меня за руку, и мы почти бегом сбежали по лестнице и вышли в публику. Мне запомнилось, что на этот раз никто из зрителей не опоздал к началу акта. Когда отец легкой походкой вошел в зал, публика уже сидела на своих местах, устремив глаза на закрытый занавес. Не было слышно обычного шума человеческих голосов. Я сел рядом с отцом и помню, как отец протянул руку сидевшему рядом с ним Николаю Погодину, и они обменялись крепким рукопожатием. Свет в зрительном зале стал медленно гаснуть. Включили рампу, и занавес медленно стал раскрываться…

Шел 1939 год. Как-то раз Рубен Николаевич вернулся домой чрезвычайно взволнованный. Он тяжело дышал и не мог выговорить ни слова. Я даже не понял сначала — то ли у него большое горе, то ли несказанная радость. Он обнял меня за плечи, поцеловал в лоб, что случалось с ним довольно редко. Затем прошел в столовую и некоторое время молча походил из угла в угол, сел на диван и прерывающимся голосом произнес: «Поздравьте меня, Евгений Рубенович (должен оговориться, что Евгением Рубеновичем отец называл меня только в самых чрезвычайных случаях), я назначен художественным руководителем Театра имени Евгения Вахтангова и сегодня был представлен труппе! Борис Васильевич, сидевший в первом ряду, первым встал и зааплодировал. За ним поднялись все мои товарищи по театру. Ты знаешь, я по-актерски суеверный человек и даже тебе не говорил, что со мной ведутся переговоры на эту тему. Инициатором моего назначения был Борис Щукин». В это время раздался телефонный звонок. Я снял трубку. «Женя, позови отца», — раздался в телефон голос Бориса Васильевича. Я передал трубку Рубену Симонову и помню только, что, слушая Щукина, он время от времени говорил: «Да… да… да…» И затем, откинув голову, высоко поднял глаза на потолок, по-видимому, боясь расплакаться.

### Ц. Мансурова[[59]](#endnote-32)

Рубен Николаевич Симонов был таким партнером, о каком каждый актер может только мечтать. Он обладал тремя главными, на мой взгляд, качествами: чуткостью, готовностью к импровизации, заразительностью.

Для меня чуткий партнер — это все. Тогда я чувствую себя счастливой. Мне всегда трудно с человеком без душевного слуха.

Ведь в настоящем театральном дуэте роль солиста и аккомпаниатора все время переходит от одного исполнителя к другому, попеременно каждый другому аккомпанирует. Мы разыгрывали с Рубеном Николаевичем наши сцены, как играют на рояле в четыре руки. Наверно, наши дуэты с ним оттого были так удачны — это я знаю не только из отзывов прессы, но по тому чувству творческого наслаждения, которое всегда испытывала, играя с ним, — что мы были синхронны, сомузыкальны во всем, как бы настроены на один лад. Нам было легко приспосабливаться друг к другу, на его музыку я отвечала своей, так же как он «пел» мне в тон. У нас было сходство темпераментов, равная степень воспламеняемости. Поняв друг друга, мы согласно вели общую мелодию.

{344} В разговоре о театральном дуэте музыкальные термины не случайны: между партнерами должна возникать своеобразная музыка отношений, которая рождается из сочетания мелодии каждого образа. Без этого полноценного театрального дуэта никогда не получится.

Симонов был музыкален в том смысле, что слышал не только слова своего героя, не только мысль, выраженную этими словами, но мелодию, в которой эта мысль должна прозвучать. А мелодия мысли зависит и от ритма движения человека, и от настроения минуты, и от общего настроения, от его темперамента, характера, устремленности. Так вот Симонов умел сливать все эти ритмы в единый музыкальный образ. Это удавалось ему, я думаю, благодаря легкому подвижному темпераменту. В каком бы состоянии ни находился его герой — актер всегда оставался легким и изящным.

Чувство музыкальности — самое главное качество актера. Собственно, оно и означает, что человек родился для театра. Оно должно быть врожденным, как цвет глаз. Этому нельзя научить. И на приемных экзаменах, приглядываясь к молодым людям, стремящимся на сцену, я прежде всего обращаю внимание на это качество — насколько музыкально слышит человек мысль. Признак почти безошибочный.

У Рубена Николаевича была чуткость, умение подстроиться под неожиданное, мгновенно изменить мелодию своего поведения в зависимости от интонации партнера. Он не просто точно попадал в тон, но как бы дорисовывал найденное мной, находил неожиданный завершающий штрих. И особенно чуток был к тому мгновению, когда наступала перемена отношений между персонажами. Это-то и придавало исполнению особую остроту.

Быстрота сценического приспособления всегда поражала меня в Рубене Николаевиче. Ведь хороший актер тем и отличается от плохого, что едва перед ним возникает новая задача, его темперамент сразу воспламеняется.

Мне невольно вспоминается спектакль, шедший, правда, очень давно, и молодому поколению известный только по специальной литературе, — я имею в виду «Зойкину квартиру». В этом спектакле Симонов поразил всех — и актеров на сцене и зрителей в зале.

Он играл в этом спектакле Аметистова — мерзавца и пошляка. Замечателен был уже сам вид этого проходимца: черные армянские глаза и белесые волосы — более пошлой внешности представить себе было невозможно. Искрометная фантазия Симонова особенно заработала, когда Алексей Дмитриевич Попов, постановщик спектакля, начал усиливать не бытовую, а сатирическую, даже фарсовую линию постановки.

Однажды на спектакле, во время спора с Хозяйкой, притворяющейся сторонницей Советской власти и под видом пошивочной мастерской устраивающей притон (Хозяйку играла я), Аметистов — Симонов кричал, что он сам красный, почти коммунист. И для доказательства лез за пазуху, долго там копошился и вдруг из-под ослепительной белой сорочки вытаскивал клок кумачовой ситцевой рубахи.

Еще на предыдущей генеральной репетиции такой мизансцены не было. Он придумал этот трюк между спектаклями и, не предупредив никого, исполнил прямо на сцене. Он был озорным и любил подобные розыгрыши. Но, наверно, Симонов и сам не ожидал такого эффекта. В зрительном зале стоял стон, актеры на сцене всхлипывали от смеха.

Да, с таким партнером не может быть скучных и заигранных ролей, он держит вас в постоянной творческой чуткости, с ним всегда надо быть начеку, никогда не знаешь, что придет ему в голову, какую интонацию или жест будет пробовать он на спектакле. И к этому надо быть всегда готовым.

{345} В той же «Зойкиной квартире» его Аметистов неожиданно шлепнул мою Хозяйку по колену, чем совершил вопиющую, оскорбительную бестактность. Наверно, можно было бы и пропустить этот жест, оставить незамеченным, но это было бы против правды характера. К тому же жаль было упускать острую игровую ситуацию. Находки не должны пропадать. Я не растерялась и молча, поскольку у Булгакова для этого движения слов заготовлено не было, со значительным, гневно-назидательным взглядом сняла его руку с колена так, чтобы Аметистов никогда уже повторить этого жеста не осмелился. Но в нашей с Симоновым сцене появилась еще одна острая минута.

Сколько бы я ни играла с Рубеном Николаевичем, я всегда удивлялась его способности быть партнером. В молодости удивлялась инстинктивно, а со временем — осмысленно, начиная понимать, в чем суть этого для меня «блистательного удобства».

Нашим первым с ним спектаклем была «Принцесса Турандот», но там мы непосредственно партнерами не были. Однако когда я слышала, что Труффальдино — Симонов поражает музыкальностью своего исполнения, я всегда внутренне безоговорочно соглашалась с этим мнением. Действительно, чувство музыкальности у него было так сильно развито, что рискни он станцевать фокстрот под похоронный марш, вы бы не почувствовали несоответствия: внутри него это слилось бы в причудливый, фантастический, эксцентрический, но единый художественный образ.

А актеру нередко приходится сочетать в себе противоположные штрихи, крайности. У Симонова эти сочетания всегда получались органичными, у него было гармоническое, абсолютное чувство контраста. И снова мне приходит на память сцена из «Зойкиной квартиры». Сидя верхом на пианино, Симонов — Аметистов, забывшись, начинал петь «Боже, царя храни», а спохватившись, незаметно и ловко переводил этот мотив в напев современной песни. Только человек с абсолютной музыкальностью мог сделать это так изящно, точно и остро. Мне в этой сцене надо было быть в бешенстве, но внутренне я умирала от смеха.

Рубен Николаевич был натурой артистичной и с ним было весело работать. Заразительная праздничность была вокруг него во время спектакля и на репетиции. Так всегда бывает, когда человек не просто замечает удачу партнера и спокойно хвалит за нее, но когда он радуется этой удаче, сам заражается от нее, смеется от полученного удовольствия.

Радость творчества — в этом было обаяние Рубена Николаевича Симонова, и для зрителей, и для товарищей по сцене, и за дружеским столом.

### И. Толчанов[[60]](#endnote-33)

Примерно пятьдесят лет — полвека! — отделяет меня от первой встречи с Рубеном Николаевичем Симоновым.

Я как сейчас помню его появление в стенах студии. Легкий, изящный юноша, почти мальчик, с огромными черными глазами. Озорной, веселый, всегда готовый отозваться на остроумную шутку. Всегда зараженный творческой фантазией.

Грация и музыкальность неизменно сопровождали Рубена Николаевича в актерском и режиссерском творчестве.

У Рубена Николаевича Симонова была прекрасная, полная радостного, большого творческого труда, жизнь.

{348} Блистательные роли создавались вперемежку с убедительными режиссерскими работами. Вот появилась «Интервенция» Л. Славина, сделавшая заявку на крупную режиссерскую индивидуальность.

А мы, его сверстники, по-прежнему называли его Рубеном и были с ним на «ты». Он оставался хорошим, добрым товарищем, но с каждой работой рос его авторитет, и как-то само собой он оказался во главе коллектива.

И авторитет этот особенно укрепился после постановки спектакля «Человек с ружьем» Н. Погодина.

Это было изумительное время в театре. Мне трудно припомнить большее единение между автором, режиссером и составом спектакля. Да и весь театр жил единым дыханием.

Бывали, конечно, трудные моменты. Многое не сразу получалось. Ленинские сцены, например, несколько раз и переписывались и перестраивались. Но я никогда не видел Рубена встревоженным или расстроенным. Весь облик его как бы говорил: «Ну, что ж, сегодня не вышло — завтра обязательно выйдет». И эта уверенность держала коллектив в состоянии бодрости и неутомимости.

Долго не находился единый ритм спектакля. Сцены жили как бы самостоятельно, не складываясь в единый, общий строй. И вот однажды, когда репетировалась небольшая сцена, служившая связью между двумя большими картинами, произошло, я бы сказал, обычное театральное чудо. Сцена шла перед занавесом, давая возможность сделать на площадке нужную перестановку. В ней было всего несколько фраз между Шадриным и Чибисовым, и длилась она не больше одной минуты. Рубен сидел в зрительном зале за режиссерским столиком. Вышел на просцениум Чибисов — Глазунов, я — Шадрин вслед за ним, и мы сказали наши реплики, «Не то!» — послышалось из зрительного зала. Мы повторили выход, несколько ускорив шаг и усилив речь. «Опять не то!» Тогда Рубен как бы вылетел на просцениум и, едва касаясь пола, в несколько секунд оказался у противоположного портала, громко бросив в зрительный зал две‑три фразы нашего текста. Его показ подействовал на меня, как прикосновение электрического тока. Очевидно, то же испытал и Глазунов.

В каком-то особенном возбуждении мы выбежали на просцениум и почти прокричали наш текст. Рубен сорвался со своего места и, подбежав к оркестру, крикнул: «Стоп! Вот он нужный ритм спектакля!» Решение было найдено. Остальные сцены рождались как бы сами собой.

У Рубена Николаевича была удивительно легкая рука и удивительно зоркий глаз!

### А. Ремизова[[61]](#endnote-34)

Если говорить о главных качествах, определяющих личность Рубена Николаевича Симонова, то я назвала бы два: его талант актера и режиссера и его талант общения с людьми. Именно благодаря этим качествам он и мог в течение стольких лет вести такой сложный организм, как театр.

Кажется, что Рубен Николаевич знал всю Москву и вся Москва знала Рубена Николаевича. И стоило ему появиться в каком-нибудь доме, как сразу же возникала атмосфера общего оживления. Его общительность теснее всех объединяла. Сразу все приходило в движение, хотелось острить, шутить, рассказывать о том, что, с кем, где и когда произошло. А у самого Рубена Николаевича был огромный запас шуток, юмора, доброжелательства, а главное, оптимизма и энергии.

{349} Когда его приглашали в гости, как генерала на свадьбу, то в этой роли ему не удавалась… важность. Он сразу же организовывал веселье. Да, если он приходил в гости, можно было быть уверенным, что вечер пройдет непринужденно и интересно.

Даже во время войны и эвакуации — мы жили в Омске, — когда и работа и быт были полны разного рода трудностями, Рубен Николаевич умел создавать в своем доме и в театре жизнерадостную атмосферу. Кто бы ни пришел в дом Симоновых — уже готовы смешное посвящение, которое Рубен Николаевич исполнял, аккомпанируя себе на гитаре, забавные стихи, остроумная карикатура, смешной рисунок. Когда я, приходя к ним, выполняла что-то по хозяйству, оказывала какую-то дружескую услугу, мне выдавалось «удостоверение» в том, что мной проделано в доме то-то и то-то. Сохранились у меня и его рисунки из моей шутливой биографии под названием «Роман в картинках» — начинаю репетицию, кончаю репетицию, работаю за письменным столом, переживаю триумф или неудачу, сижу в гостях, отдыхаю. Друзьям и знакомым писались смешные письма, записочки. Эти мимолетные импровизации Рубен Николаевич очень любил и был на них великий мастер.

Он очень ценил остроумных людей. В театре, например, его изображали все кому не лень. На разные лады представляли его смешные особенности, слабости, привычки. Можно было показывать что угодно, и он — это было его великолепное качество — никогда не обижался и не сердился. Думаю, что на это способны только по-настоящему талантливые, добрые и умные люди, да и то не все. Никакая сатира в «капустниках» не обижала его. И в этом не было ни грана притворства: он сам до слез хохотал, просто помирал со смеху, когда какая-то шутка или сцена особенно удавались.

Он был хорошо воспитан и мог не только развеселить, но и украсить своим присутствием любое общество. Если приезжал известный человек из-за рубежа, или если устраивался какой-нибудь особо важный прием, где гостей не более десяти и каждый на виду, — Симонов всегда был в числе приглашенных. Казалось, не было ни одного самого ответственного собрания, на котором бы Рубен Николаевич не присутствовал. Он умел изящно вести изысканную беседу и не быть в ней скучным. Умел стать центром самого требовательного общества. Думаю, что он не растерялся бы и на приеме королевы английской!

Иногда — случались такие странные минуты — от присутствия начальства или других значительных особ он вдруг надевал маску важности. Но стоило ему подмигнуть издали, он подмигивал в ответ, и было ясно, что Рубен Николаевич понимает юмор своего поведения.

Он умел быть другом. В разное время у него возникала дружба с разными людьми. Первое содружество — это когда еще наш театр состоял из людей одного поколения: Юрий Александрович Завадский, Иван Матвеевич Кудрявцев и Рубен Николаевич Симонов. Они были друзьями неразлучными. Кудрявцева и Симонова всегда можно было видеть вместе. Они вместе приходили, вместе уходили из театра. Помню, Вахтангов говорил, что у него есть три человека, способные вести свою студию: Кудрявцев, Завадский и Симонов. Кудрявцев был одним из талантливейших актеров: он блестяще играл Панталоне в «Принцессе Турандот», Кочкарева в «Женитьбе», и от него ожидали многого. Но он трагически погиб совсем молодым. Двое других оправдали пророчество Вахтангова.

Помню и его дружбу со Щукиным, их серьезные разговоры о театре, об искусстве и пение под гитару. Необычайная музыкальность Рубена Николаевича была одним из полюсов притяжения к нему людей — стоило ему {350} взять в руки гитару и запеть, как все собирались вокруг него, все в него влюблялись: и мужчины и женщины.

Во времена Шаляпинской студии образовался еще один союз: Андрей Михайлович Лобанов, Иосиф Матвеевич Рапопорт (в дальнейшем актер и режиссер нашего театра), Осип Наумович Абдулов и Рубен Николаевич Симонов. Это была огромная дружба. Был у них такой день в году, когда, что бы ни случилось, они обязательно встречались.

Может быть, потому еще так тянулись люди к Рубену Николаевичу, что был он удивительно отзывчив. Каждый мог прийти к нему со своими невзгодами. Он по-настоящему понимал и разделял чужое горе, принимал в нем участие. Помогал. Он прощал любой проступок, если виновник искренне переживал. Бывало, что актер уж очень виноват, но начинает рассказывать, что, как и почему с ним это произошло, мучается содеянным — и Симонов прощает, берет на поруки, отвечает за человека перед театром. И надо сказать, что в таких случаях он не ошибался: люди исправлялись, когда давали ему слово.

Рубену Николаевичу не свойственна была строгость. Я редко видела, чтобы он возмущался. Но тогда он мог ударить по столу кулаком — при его добродушии это производило страшное впечатление. Так случалось, когда кто-то совершал «предательство» по отношению к театру. Тогда он бывал в бешенстве. И мы все пугались. Сам же он в отношении к театру всегда был безупречен.

Благодаря Рубену Николаевичу в нашем театре была особая атмосфера: он как бы продолжал и поддерживал то, что воспитывал когда-то в студийцах Вахтангов — дух дружбы и взаимопонимания. Мы часто спорили, но никогда с ним не ссорились. В этом сказывалось не только наше общее воспитание, но и уважение единомышленников к мнению Рубена Николаевича. У нас не было расхождений в том, что надо ставить и как ставить.

Я знала Рубена Николаевича и как актера и как режиссера: я играла в его постановках, а он играл в моих.

Впервые я встретилась с Рубеном Николаевичем на уроках Серафимы Германовны Бирман — она была одним из наших первых педагогов. Из Первой студии МХАТ у нас преподавали еще Софья Владимировна Гиацинтова и Ольга Ивановна Пыжова, а мы попали к Серафиме Германовне Бирман и занимались с увлечением.

У Бирман была особая манера преподавания, полная неожиданных, даже парадоксальных заданий, сравнений, ассоциаций. И нам очень нравились ее необычные выражения, острый, образный язык.

Например, в первой нашей работе, в которой мы с Рубеном Николаевичем стали партнерами — это был водевиль «Узкие башмаки», где Симонов играл портного, а я его невесту, — Серафима Германовна говорила, что мы должны играть майских жуков, которые неожиданно влетают в комнату, на все натыкаются и шумят.

Как у нее возник такой образ, я ни тогда, ни теперь объяснить бы не смогла, возможно, потому, что мы с Симоновым оба были черноволосые. При всей неожиданности и необыкновенности образ этот будил воображение, он был нам понятен, вдохновлял нас.

Одной из самых больших удач молодого Симонова была роль вице-короля в спектакле «Карета святых даров».

И здесь я была его партнершей, играла Перичоллу. Помню, что на репетициях я получала огромное удовольствие. Часто даже забывала, что я актриса, и ощущала себя зрителем.

{351} В этой роли он был неистощим на выдумки и приспособления, умел быть смешным и трогательным одновременно. Симонов играл совершеннейшего кретина-рамоли, взбалмошного и капризного. Одна из мизансцен мне запомнилась особенно — он падал с трона, а я его втаскивала обратно.

С Симоновым было трудно состязаться. Он вовсе не старался заигрывать партнера специально, наоборот, с ним было легко играть, он всегда шел навстречу, но невольно заигрывал.

Уже смолоду фантазия Рубена Николаевича была органична, чувство правды совершенно — он словно родился мастером. С годами вырастали его роли, он сам вырастал человечески, и всегда у него можно было учиться мастерству, точной остроте формы. Он был способен к самым невероятным внешним выявлениям образа и при этом никогда не был формалистом: у него содержание выливалось в форму, но не было содержания без формы.

Когда Рубен Николаевич работал как актер, он был очень внимателен к режиссеру. Я почувствовала это, ставя спектакль «Флорисдорф». Это была моя первая режиссерская работа, и Рубен Николаевич, понимая, как мне трудно, как я волнуюсь, старался поддержать меня. Он был подчеркнуто вежлив и внимателен. Симонов вообще умел быть необыкновенно тактичным, а главное, умел принять точку зрения художника, с которым работал. Это одно из драгоценнейших его качеств и как актера и как режиссера — качеств, которыми обладают не многие.

Это особенно было важно, когда он просматривал работы молодых режиссеров — он умел не подавлять их, не заслонять их собой. Посмотрев чужую работу, Рубен Николаевич был способен направить свои мысли по тому же пути, по какому шел сам режиссер, умел мыслить и фантазировать в том же ключе, в той же манере. Он бережно относился к чужому замыслу и если что и менял, так осторожно, что невольно казалось, что его предложения были дальнейшим развитием мысли самого молодого режиссера.

Помню я ставила свой первый большой спектакль — «Перед заходом солнца». Рубен Николаевич, посмотрев репетицию, сказал, что сцене, когда Маттиаса Клаузена (роль эту исполнял О. Ф. Глазунов) хотят увезти в сумасшедший дом и он прощается с Инкен, не хватает точки. Симонов показал, как Маттиас прощается и уходит: Рубен Николаевич удивленно и горестно развел руки, отведя их немного в сторону, склонил голову. И в этом движении было все: и любовь, и прощание, и безнадежность. Я сразу же поняла, что это и есть та естественная, необходимая точка моей режиссерской мысли, которую я сама не сумела поставить.

Он вообще как режиссер блестяще показывал. После его показа актеры обычно говорили: «Разве так сыграешь!» Это его качество напоминало мне Вахтангова. И Вахтангов и Симонов блестяще изображали и изящных дам, и элегантных кавалеров, стариков и старушек, мальчиков и девочек: ни пол, ни возраст не были для них помехой.

Для Рубена Николаевича не существовало неинтересных ролей. Тот, кто видел, никогда не забудет, как Симонов играл лакея в «Чуде святого Антония», как висело у него на руке полотенце, как он манипулировал на бегу подносом, с каким презрением смотрел на оборванного Антония.

Как режиссер я встретилась с актером Симоновым, исполнявшим роль Хлестакова, в «Ревизоре». Спектакль ставил Б. Е. Захава, а мне поручены сцены Хлестакова с Анной Андреевной, которую играла Елизавета Георгиевна Алексеева, и Марьей Антоновной — ее играла Татьяна Ивановна Блажина.

Мы работали дружно и радостно. Помню, что я получала наслаждение от ритмичности Симонова, легкости переходов от лирики к комизму. Он {352} показывал в этой роли все, на что был способен, это было какое-то радостное выявление творческой натуры, всех его блестящих актерских качеств. Это был каскад приспособлений. И помню, как трудно было отбирать что-то одно из его предложений, как обидно было что-то из них отвергать! Но никакой спектакль не мог вместить всей его фантазии.

Он был поистине синтетический актер. Его виртуозность вселяла веру в то, что в искусстве соединимо, казалось бы, несоединимое.

Рубен Николаевич принадлежал к таким актерам, которые навсегда остаются для многих и многих эталоном, и часто при распределении ролей мы говорим: «Как бы это сыграл Рубен Николаевич!»

О Рубене Николаевиче Симонове, о работе с ним можно говорить бесконечно: вспоминать его спектакли, его роли, и все равно останется ощущение, что что-то главное ты упустил, что-то важное недосказал, и тебя мучит, что в твоих рассказах он не встает таким живым и блестящим, каким ты сам его знал и каким он живет в твоей памяти.

### М. Синельникова[[62]](#endnote-35)

В моей комнате в хронологическом порядке висят фотографии сыгранных мною ролей. Я смотрю на эти фотографии и вспоминаю, что многие из этих ролей были сделаны в тесном творческом общении с Рубеном Николаевичем Симоновым, а некоторые сыграны и вовсе рядом с ним — удивительным партнером.

С режиссером Симоновым по многим причинам было очень интересно и легко работать. В раскрытии образа он всегда шел от актера, но не от примитивно понятой типажности, а от внутреннего, тонко прочувствованного своеобразия его творческой натуры. От какой-то удачной интонации актера, его точного жеста у Рубена Николаевича могло возникнуть новое решение. Его неудержимая фантазия могла разыграться даже по какому-нибудь незначительному случайному поводу, и тогда новые, неожиданные, яркие краски находились сами собой.

Однажды на репетицию «Живого трупа», где я играла роль матери Маши, я пришла с больным распухшим глазом. Немного от этого смущаясь, я в сцене пения села в профиль к зрительному залу и прикрыла глаз и щеку рукой, как бы задумавшись. Увидев меня в этой позе, Рубен Николаевич предложил хору, чтобы после «Невечерней» каждый задумался о чем-то своем, самом сокровенном. Мы попробовали, и сцена действительно зазвучала по-новому, более задушевно и глубоко.

Легко, творчески подхватывал Рубен Николаевич малейшую находку актера, развивал ее, если, конечно, она не шла вразрез с его замыслом.

Это я почувствовала в первой же роли, которую играла в его спектакле, роли одной из цыганок-актрис в пьесе «Марион Делорм» В. Гюго. На одной из репетиций мы делали этюды на тему прихода цыганок в замок. Усталые бродячие актеры после дальнего пути расположились на отдых. Кто-то перебирал струны гитары. И мне захотелось запеть. Никогда до этого я не пела в спектаклях, и никто не подозревал у меня певческого голоса. А тут я вдруг взяла и запела какой-то цыганский романс. Это было неожиданно и понравилось Рубену Николаевичу настолько, что он внес в мою маленькую роль некоторые изменения. Теперь я стала не просто цыганкой-актрисой, а примадонной-певицей бродячей труппы. Решено было даже написать специальную песню. Слова сочинил Павел Григорьевич {353} Антокольский, а музыку — Николай Иванович Сизов. Песня называлась «Не черный ворон каркал над черною судьбой».

Кстати сказать, выпускать «Марион Делорм» нам помогал В. Э. Мейерхольд — он считал своим долгом не оставлять нас после смерти Е. Б. Вахтангова. Он часто приходил на репетиции, советовал, поправлял, помогал строить массовые сцены. Рубен Николаевич многому научился у Всеволода Эмильевича. Потом он сам стал непревзойденным мастером построения мизансцен и массовых сцен. Но об этом я скажу чуть позже.

Примеров режиссерской отзывчивости Рубена Николаевича я могла бы привести множество. Но вот хотя бы еще один.

В спектакле «На крови» С. Д. Мстиславского мне была поручена роль Химеры, террористки. Эта женщина представлялась мне духовно слепой, как бы в шорах. Других средств борьбы, кроме террора, она не знала, не видела, не понимала. Мне хотелось и внешне выразить эту ее ограниченность, «зашоренность». Я сделала ее худой, с почти плоской фигурой. Овальные, в тонкой металлической оправе очки должны были подчеркивать ее близорукость. Почти мужская прическа, волосы, разобранные на прямой пробор, обвисшие вдоль лица и только чуть поднимающиеся надо лбом — все это, казалось мне, должно ассоциироваться с ее ограниченной нетворческой мыслью. Образ получался острый, немного даже гротесковый. Рубен Николаевич не только согласился с таким портретом, но и порадовался совпадению нашего понимания роли, сказав, что и он представлял себе Химеру именно такой.

Надо сказать, что у Рубена Николаевича было точное и острое чувство ритма. Недаром Вахтангов поручил ему, когда ставил «Принцессу Турандот», заниматься с нами одеванием, игрой с кусками материи разной фактуры, которые были деталями нашего костюма и превращали наши вечерние туалеты в театральные. Я помню, как Рубен Николаевич добивался от нас, чтобы мы внутренне как бы продолжали движение куска ткани, подброшенной вверх и медленно спадающей вниз, добивался, чтобы мы ловили ее ритм.

Особенно выразительно это чувство ритма проявилось у Рубена Николаевича в спектакле «На крови», о котором я уже говорила. Это была одна из первых его больших режиссерских работ. Ему удались массовые сцены. Он так построил их, что каждая фигура играла, малейший поворот, движения были скульптурны, динамичны. И сцена рабочих и сцена епархиалок были чрезвычайно выразительны. Особенно трудно, я думаю, было сделать сцену епархиалок. Их было несколько, бегущих на освящение госпиталя. Одетые в свою «униформу», они могли бы оказаться одинаковыми. Но Рубен Николаевич каждой задал индивидуальный ритм движения, и это сделало их разными.

Рубен Николаевич любил ставить такие сцены. Вспоминается мне сцена посадки на корабль «Империя», сцена в кабачке и сцена встречи интервентов толпой одесситов из спектакля «Интервенция». Так же тонко в этом спектакле была разработана и сцена на бульваре, где каждый проходящий или прогуливающийся был живой и своеобразной фигурой.

Легко работать с Рубеном Николаевичем было еще и потому, что он всегда чувствовал актера в той или иной сцене, понимал и умел устранить все неудобства и внешнего и внутреннего порядка.

Как-то в первые годы моей актерской жизни я готовила для концерта с актрисой нашего театра Елизаветой Владимировной Ляуданской отрывок из пьесы «Ипполит» Еврипида. Я играла роль Федры. Стараясь найти непрерывность ритма еврипидовых стихов, я во время монолога бессознательно {358} переводила тяжесть корпуса то на одну ногу, то на другую. Но желаемая цель почему-то не достигалась. Когда мы позвали Рубена Николаевича посмотреть нашу работу, он мне сразу сказал:

— Ты, Маша, чувствуй землю, твердо стой на земле.

Казалось бы, такой странный совет. Но выполнив его, став обеими ногами на землю, я действительно почувствовала, как во мне появилась та легкость, которую я искала.

Примеров таких точных и понятных для актера подсказов Рубена Николаевича тоже можно привести сколько угодно.

Когда приступили к работе над «Интервенцией» Л. И. Славина, суть спектакля Рубен Николаевич определил двумя словами: «Борьба классов». Я до сих пор помню, как помогло мне это определение в поисках образа мадам Ксидиас и в целом и в деталях.

В пьесе есть сцена, где Ксидиас говорит сыну Жене (его играл А. М. Наль) о верфях, о банках, которые со временем перейдут к нему. Рубен Николаевич подсказал мне главную внутреннюю задачу этой сцены: «Это разговор Фауста с Мефистофелем. Мефистофель соблазняет Фауста». И я стала в этой сцене увлекать сына открывающимся перед ним великолепным будущим, чтобы оторвать его от, как Ксидиас думает, революционных увлечений.

Подсказка режиссера сделала сцену острой, наполнила ее борьбой, и я всегда получала истинное удовольствие, играя ее.

А в маленькой роли обывательницы из спектакля «Большой Кирилл», мне казалось, материал был слишком скуден, чтобы сделать образ выразительным, обобщенным. Рубен Николаевич сказал мне:

— От нее, Маша, наверно, пахнет постным маслом.

И я тут же представила ее себе с острым носом и маленькими, как пуговички, бегающими глазками, с медоточивой, ласковой, приторной речью.

Удивительно было это его умение проникать в суть образа и определять его одним, будоражащим воображение словом, конкретно определяющим состояние персонажа. Это очень ценное качество в режиссере — немногословие, образность.

В спектакле «Глубокие корни» я играла негритянку Беллу. В третьем акте есть место, где Белла убита горем, потрясена несправедливостью — ее сына незаслуженно обвинили в краже. Только что она вернулась из тюрьмы, где ей не разрешили свидание с сыном. Именно в эти мгновения созревает в ней чувство протеста против бесправия. Это чувство еще подсознательно, но мне хотелось уже как-то его показать, мне думалось, что слабо, ненавязчиво, но оно уже может проявиться. Я поделилась этой мыслью с Рубеном Николаевичем и попросила совета:

— Скажи, на чем строить действие?

Он ответил:

— На машинальности.

И это снова было удивительно психологически точно. Действительно, дом, где Белла прожила много лет, где всех любила и обо всех заботилась, стал ей теперь чужим, ненавистным. Она больше ничего не хочет здесь делать, но по привычке, машинально, увидев, что со стола не убрана посуда, ставит ее на поднос, машинально берет его со стола, но тут же ставит обратно. Этот дом перестал быть ее домом. Она уйдет отсюда, раз здесь ее никто не понимает.

Такими же, совсем простыми средствами помог он мне обрести правильное физическое самочувствие в роли графини де Серези в «Человеческой комедии».

{359} Когда Рубен Николаевич вводил меня в эту роль, у меня никак не получалось начало сцены: приход графини в Консьержери. Рубен Николаевич посоветовал:

— Пойди вниз, в раздевалку и прибеги оттуда на сцену.

Это довольно большое расстояние — я прибежала запыхавшись и услышала из зала голос Рубена Николаевича:

— Говори текст.

Я начала говорить текст прерывающимся голосом, и это как нельзя лучше помогло мне найти то состояние, в котором находилась в этот момент графиня де Серези. Таких приемов и приспособлений в запасе Рубена Николаевича было множество. Да я думаю, что и не только в запасе. Они рождались тут же, на репетиции, по вдохновению, от необходимости разрешить конкретную психологическую задачу.

Тонкий психолог и прекрасный актер, Рубен Николаевич всегда много и охотно показывал на репетициях. А показывать он умел, как никто. И в этих показах было видно, что у него неиссякаемый запас впечатлений. Он любил жизнь во всех ее проявлениях, встречался с разными людьми, и ничто не проходило мимо его цепкого актерского глаза. Он впитывал все виденное и пережитое, а потом щедро делился своим богатством с актерами, раздавая на репетициях накопленные прежде наблюдения.

Он очень любил внешнюю характерность человека, яркость, броскость, поэтому и запоминал такие детали, увиденные в жизни. А на сцене, на репетициях эти штрихи характерности умел тонко и очень выразительно подчеркнуть, чуть преувеличив.

Помню, как в «Мадемуазель Нитуш» Рубен Николаевич показывал актрисам, игравшим «небесных ласточек», как отдыхают балерины после выступления. Для каждой исполнительницы — для каждой! — он находил свою скульптурную позу, свое положение усталых ног, и делал это с удивительным изяществом и грациозностью. А в «Маскараде», где я играла баронессу Штраль, он показал мне безмолвный разговор одним только движением веера.

Как режиссер Рубен Николаевич был чрезвычайно демократичен. Он никогда не навязывал свою волю, никогда не кричал, даже не повышал голоса. Да это ему было и не нужно, раз он умел творчески будить и направлять фантазию актера в нужную ему сторону, умел тактично затушевать слабые стороны его и выявить сильные.

Одним из самых ободряющих стимулов для актера была его чудесная улыбка, которая всегда появлялась, если он видел хорошую находку, талантливо сыгранный кусок. Но, зная за собой этот «грех», он всегда торопливо прикрывал рот рукой, чтобы исполнитель не успокаивался, слишком рано увидев одобрительную реакцию режиссера.

В нескольких спектаклях Рубен Николаевич был моим партнером. Это был замечательный партнер. В общении с ним, от его глаз, от его поведения на сцене возникала правда сценической жизни, рождалось верное чувство. Играть с ним было легко. Как актер он был очень изобретателен, способен к импровизациям на сцене. В «Зойкиной квартире», например, в роли Аметистова, принимая заказы в мастерской, он обычно спокойно вертел манекен или похлопывал его по «бедрам». А однажды так шлепнул его по «бедрам», что манекен завертелся волчком. И в этом проглянула особая лихость и авантюрность натуры его Аметистова. А как он в том же спектакле «сыграл» этажи, по которым поднимался к Зойке! Он трудно дышал и, как бы оправдывая это, останавливался на площадке, плевал вниз и отсчитывал этажи рукой. Он владел какими-то особыми актерскими тайнами — {360} на сцене, например, исчезал его маленький рост, и он всегда казался высоким.

Когда из-за болезни Елизаветы Георгиевны Алексеевой я была срочно введена на роль Соньки в «Аристократах», то перед спектаклем очень волновалась. Но, выйдя на сцену и увидев радостные глаза Кости-Капитана — Симонова, услышав его восклицание — «Сонечка, это вы или ваша копия?», его хрипловатый голос, почувствовав его внутреннюю стремительность и быстроту мысли, от которой он даже немного заикался, я успокоилась и уверенно начала играть. Тем более, что на какой-то миг мне казалось, что в возглас Кости Симонов вложил ободряющие интонации лично для меня, его партнерши, сумел дать мне почувствовать свою поддержку, сумел передать то, что он понимает мое состояние.

Заботливость по отношению к товарищам была чертой его характера. Ему было присуще чувство единства в общем деле — в театре это бесценное качество. Перед прогоном поставленного Е. Р. Симоновым спектакля «Филумена Мартурано» для художественного совета все мы, участники первого акта — Мансурова, Шихматов, Симонов и я — очень волновались. Рубен Николаевич сел в кресло, как требовала мизансцена, еще и еще рез лихорадочно проверил свой костюм. Он волновался и за себя, и за нас, и за сына, который сдавал ответственную работу. Самое спасительное в таком положении — посмотреть в глаза партнера, ощутить его рядом, это переключает волнение в другое русло. Мы встретились глазами.

— Ну, поцелуемся, — неожиданно сказал Рубен Николаевич. Мы поцеловались, и я сказала, что в первый раз целуюсь с усатым мужчиной. Он расхохотался, и это сразу разрядило обстановку. Он дал знак начинать.

Не только чувство товарищества облегчало пребывание с ним на сцене. Как актер Рубен Николаевич обладал большой силой заразительности, которая действовала и на зрителя и на нас, его партнеров. Я назвала бы это качество чутким взаимодействием — ведь каждый эпизод на сцене — это всегда дуэт. И точное настроение, точный градус общения с партнером заражает тебя, подсказывает новые свежие краски.

В пьесе Ф. Вольфа и Вс. Вишневского «Флорисдорф» Рубен Николаевич играл шуцбундовца Шани Гельцеля, а я — его жену, матушку Мали. Была там такая сцена. Мали приходит с покупками, очень гордая тем, что в это трудное время достала продукты и сможет накормить семью. У окна, где был установлен пулемет, находятся ее муж и двое сыновей, Зеппель и Фред, которых играли В. Балихин и А. Наль. Мали уходила на кухню и через некоторое время возвращалась, вытирая тарелку. И вдруг видела, что ее сын Зеппель лежит на полу. Она бросалась к нему, тормошила его, не понимая, почему он не отзывается. И вдруг поняла… В такие мгновения нет дыхания и не можешь ничего сказать. Я могла только вопрошающе посмотреть на мужа, а он прятал глаза и кричал: «Огонь! Огонь! Огонь!» И тут у меня в роли был самый трудный кусок: из глаз должны были хлынуть слезы и из глубины сердца вырваться крик. И вот то, как прятал Рубен Николаевич глаза, такие живые и полные боли, всегда оказывало на меня нужное действие: и слезы и крик рождались сами собой.

Или вот как возникала правда жизни на сцене в роли служанки Розали в спектакле «Филумена Мартурано». Это была последняя роль, которую я играла с Рубеном Николаевичем.

Розали не просто служанка в доме. Она испытывает материнскую любовь к Филумене. И поэтому мое отношение к Доменико Сориано зависело от его отношения к Филумене. Когда он мучил ее своей неверностью и своим легкомыслием — я его глубоко презирала, когда он был добр и {361} нежен с ней — я любила его. Когда я видела, что Доменико любит Филу-мену, что свадьба состоится и Филумена счастлива — он был и моим другом и был дорог мне так же, как и Филумена. Мне даже хотелось поделиться с ним самым сокровенным, и я рассказывала о своей нелегкой жизни, о том, что, наверно, скоро умру и какие вещи приготовила я к своему погребению, и о том, что только Филумена знает, где они спрятаны, эти вещи. Он, казалось, внимательно меня слушал, смотря большими грустными глазами и понимающе покачивая головой, словно в самом деле понимал, что за рассказом Розали, ее доверием скрывается многое — и одиночество матери, сыновья которой разбрелись по свету, и любовь к Филумене. Моей Розали казалось, что он все это понимает. Но вдруг она видит, что он думает совсем о другом, что ему нет дела до печали другого человека, — мне хотелось скорее уйти, не мешать его счастью.

Говоря об этом спектакле, я не могу не сказать, что в последнем акте, когда Рубен Николаевич пел и аккомпанировал на гитаре, все актеры, не занятые в сцене, и технический персонал, собирались за кулисы, чтобы посмотреть и послушать Рубена Николаевича. Невозможно забыть его удивительно изящные и красивые руки, перебиравшие струны гитары. И я до сих пор слышу тихий, хрипловатый голос, заставляющий замирать сердце.

Проработать в театре всю жизнь не просто. Бывают радости, бывают и трудности — бытовые и творческие. Рубен Николаевич умел их улаживать. Помню, в «Интервенции» мне хотелось, чтобы у мадам Ксидиас был роскошный рабочий кабинет. Но на сцену (вернее, на просцениум) вынесли только столик с телефоном. Я очень расстроилась, просто до слез. Мне казалось, что в такой обстановке я не сыграю всего, что наметила.

— Ты прекрасно сыграешь, — сказал Рубен Николаевич.

— Но мне непременно надо сесть в кресло.

— Сядешь.

Действительно, вынесли кресло, и все уладилось. Главным образом благодаря какой-то особой спокойной уверенности и убедительности Рубена Николаевича, умиротворяюще действующей в такие острые минуты.

Была в нем, при всей строгой нарядности его стиля, какая-то покоряющая естественность и искренность. При живости его характера, он бывал трагически прост в минуты горя. Помню, как подошел он ко мне в фойе театра, облокотился рядом со мной на подоконник, посмотрев с минуту на улицу, и тихо, без малейшей аффектации сказал:

— Сегодня моя мама умерла.

Эти тихие слова потрясли меня…

Когда Рубена Николаевича хоронили, был страшный мороз. Розы и тюльпаны звенели, как хрустальные. Это был грустный звон…

### В. Осенев[[63]](#endnote-36)

Первое, что вспоминается мне при имени Рубена Николаевича Симонова, — это солнечный, наполненный трамвайными звонками весенний день 1933 года на старом Арбате, у старого, еще не тронутого реконструкцией здания Вахтанговского театра, когда я, только что принятый в студию, вижу приближающегося к театру человека в сером коротком макинтоше. Он идет легкой, почти танцующей походкой, и в его блестящих веселых глазах отражается солнечный день. И все это заражает меня желанием жить, ощущением здоровья и счастья.

{362} Я удивлялся потом, каким верным было это первое впечатление, как много раз оно подтверждалось в самых разных жизненных ситуациях.

Рубен Николаевич относился к жизни с неиссякаемым любопытством, именно жизнь наполняла его творчество содержанием, восторгом, радостью. Он не ограничивал своих интересов театром, хотя театр был главным в его жизни. Театр и семья — вот что составляло ее смысл. Он гордился труппой и, может быть, в чем-то переоценивал ее, как родитель — любимых детей. Он любил семью и сына и был патриархален. Казалось, что и театр он включал в понятие «семья». Он любил поддерживать традиции. Хотя бы такой пример. Когда-то наш театр имел свой дом отдыха в Плёскове.

Рубен Николаевич всегда туда ездил отдыхать. И когда Плёсково перестало быть нашим домом отдыха, Симонов все равно продолжал туда ездить, хотя многие уже предпочитали более комфортабельные условия. Для него Плёсково было частью театра.

И все-таки театром он себя не ограничивал — его можно было встретить в самых неожиданных местах: не только в балете, опере, симфоническом концерте, но и на различных спортивных соревнованиях, на показах мод, на вернисажах. Он играл в теннис, в шахматы, на биллиарде, а в минуты размышлений любил раскладывать пасьянс. И друзья у него были самые разные — ученые, врачи, физики. Всей Москве, например, было известно, что он дружил со Старостиным. Рубен Николаевич вообще очень легко сходился с людьми. От него можно было услышать рассказ о вещах из самых неожиданных областей человеческих знаний. Без поэзии, без музыки жизнь для него была не в жизнь. Любопытство, любознательность — свойства его художественной натуры. И это давало ему возможность постигать суть вещей и людей.

Помню, когда мне в театральной школе поручили роль Николая Ивановича в отрывке из «Хождения по мукам», Симонов, просмотрев отрывок, сразу сказал, что это не мое дело, что я комедийный актер, близкий к водевилю и оперетте. У него на эти вещи был безошибочный зоркий глаз. «Возьмите лучше водевиль “Спичка между двух огней”», — сказал он мне тогда. И в дальнейшем поручал мне роли в водевилях «Соломенная шляпка», «Мадемуазель Нитуш». Я и сам всегда тянулся к подобным ролям, но, скорее, как-то инстинктивно и с такой четкостью определить свои актерские склонности, как это сделал Рубен Николаевич, я не мог.

Работать с Симоновым над комедийным, да еще водевильным спектаклем было одно удовольствие. Он был неистощим на выдумки, трюки, различные комедийные решения. Хотя он поставил много серьезных спектаклей (достаточно назвать хотя бы «Фронт» или «Человек с ружьем»), водевиль, оперетта, музыкальная комедия — тут он себя чувствовал, как рыба в воде.

Он вообще считал, что театр должен быть праздником. Театр — праздник талантов во всем: в игре, в музыке, в оформлении, в костюмах, в режиссуре. К художникам у него были требования ничуть не меньшие, чем к актерам и режиссерам. Он следил, чтобы в спектакле все были одеты безукоризненно, и преследовал всякую небрежность. Да и его поведение — то, как он одевался, как брал даму под руку, как держался, — все это было для молодежи образцом, и ему подражали.

Бывая за границей, он чаще всего ходил на мюзик-холльные представления и ревю. Из иностранных актеров больше всего любил Марику Рокк, восхищался ее манерой двигаться.

{363} В спектаклях Рубен Николаевич не любил черновой работы, когда еще не выучены роли, когда еще только ищутся мизансцены. «Копанье» было ему не свойственно. Он любил отделывать и шлифовать. Помню, как Симонов работал с нами перед премьерой «Соломенной шляпки». Мы репетировали по ночам, и, несмотря на усталость, это были самые веселые репетиции. Все мы были счастливы именно от процесса работы с Рубеном Николаевичем. И спектакль получился веселым, жизнерадостным и шел по пятнадцать раз в месяц.

Особенное удовольствие доставляли нам его показы, а показывал он хорошо и охотно. Он выбегал на сцену и изображал позу, жест, походку. И если актер это «брал», то показ Рубена Николаевича становился еще более блестящим. Но если актер не воспринимал ни жеста, ни настроения, Рубен Николаевич как-то скучнел, и у него пропадал интерес к работе. Сказывалась необыкновенная эмоциональность его восприятия и жизни и работы. Не случайно он был великолепным, отзывчивым зрителем: мог хохотать до слез или плакать. Известно, как трудно играть перед пустым залом. Но когда в зале был Симонов — только он один! — сразу становилось уютно.

Конечно, дома он продумывал очередную репетицию, готовился к ней, но никогда не расписывал ничего заранее — любил импровизации и знал, что многое зависит от актера, от того, что рождается прямо на сцене. И никогда не обрывал фантазии актера.

— Оставьте это, — говорил он, «отхохотав» очередную актерскую находку и незаметно как-то, очень легко подкидывал новые и новые детали:

— Попробуйте так… Добавьте это…

Он любил репетировать, когда дело шло, и часто перескакивал через неполучающиеся куски, может быть, надеясь, что в другой раз в работе над ними придет вдохновение, и они получатся с ходу. И не случайно репетицию он начинал всегда с музыкальных кусков — своеобразной жизнерадостной зарядки для работы.

Когда меня назначили на роль Флоридора в «Мадемуазель Нитуш», я понимал, что лучше самого Рубена Николаевича ее никто не сыграет. Но у него уже было больное сердце, и на репетициях чувствовалось, что нам он передает то, что хотел бы сыграть сам, если бы мог.

Мы все готовили «Нитуш» с увлечением, но Рубен Николаевич работал с каким-то особенным задором. Смотря на его показы, повторяя их, я каждый раз ловил себя на мысли: «Ах, как бы блестяще сыграл он сам эту роль!» Действительно, Симонов с таким вдохновением изображал Флоридора, что я все время ждал, что он, махнув на все рукой, рискнет включиться в спектакль. Но этого, к сожалению, не случилось — и Симонов только как бы проигрывал свою роль через другого актера.

Мы просили его показывать еще и еще, и он охотно делал это, и что-то в глазах его загоралось «истинно французское». Он демонстрировал нам эстрадную манеру французских шансонье и чаще всего, как эталон, Мориса Шевалье, которого сам видел в Париже.

Он говорил, что острота исполнения родилась у Шевалье от уличной французской песенки, и показывал, как артистично сочетались у него уличная и эстрадная манеры. Удивительно пластично Симонов изображал, как Шевалье носил костюм и свое знаменитое канотье. Рубен Николаевич и сам был большим мастером носить любой костюм. В той французской манере, как он нам ее показывал, было все: и умение легко идти по жизни и легко творить искусство. Это был в то же время эталон элегантности и шарма. Все эти качества были в высшей степени свойственны и самому Рубену {366} Николаевичу. Не случайно он с таким блеском в зарубежных поездках представлял наш театр. Он умел очень элегантно произносить речи, и во всем его поведении чувствовалась настоящая культура.

В «Нитуш», кроме музыки Эрве, Симонов ввел еще мотивы из других оперетт, — например, номер «Красотки кабаре» из «Сильвы» Кальмана. Эти вставки создавали особую озорную атмосферу, они давали возможность появиться в этом спектакле шаржу. Рубен Николаевич без конца просил повторять музыкальные номера, и иногда нам казалось, что он просто наслаждается, смотря и слушая их исполнение.

Когда мы вернулись из эвакуации, то работали в помещении Тюза, так как наш театр был разрушен. На сцене Тюза и состоялась премьера «Нитуш».

Для «небесных ласточек» Симонов набрал много молодежи из театральных школ, из Театра оперетты. И вообще за время жизни этого спектакля через него прошло много молодежи, которая научилась петь, танцевать, стремилась овладеть легкостью движения на сцене — все это в какой-то степени подготовило молодых актеров к участию в мюзиклах.

Мы, тогда молодое поколение театра, не видели Вахтангова и именно в Рубене Николаевиче оживали для нас его черты и, главным образом, его жизнелюбие, ощущение полноты жизни. Он был восприимчивым учеником Евгения Богратионовича, он был родственной ему натурой. Есть удивительная закономерность в том, что Вахтангову встретился такой ученик. Недаром тридцать лет стоял Симонов во главе театра, безупречно служил ему. И часто приходилось слышать, как актеры других театров говорили: «Это счастье, что у вас есть Симонов».

Симонов не любил администраторскую работу, но она у него очень хорошо получалась. Может быть потому, что он умел и любил собирать вокруг себя талантливых людей. И к нему тянулись — он был, как планета, вокруг которой вращалось много спутников. Было в этом человеке что-то такое, что даже просто сказать ему «здравствуйте» было приятно. И помню, что мы иногда по нескольку раз забегали вперед, чтобы лишний раз с ним поздороваться. Во всем поведении его ощущалось уважение к человеку. На репетициях, например, он был всегда удивительно корректен. Мне рассказывали, как были поражены хористы Большого театра, когда после третьей репетиции оперы «Абессалом и Этери» он знал всех хористов по имени и отчеству.

Такая корректность, такое уважительное отношение к людям помимо своего прямого значения ценны еще и тем, что вызывают ответную реакцию. И вообще не только в вопросах поведения, но и во всех других — и главным образом, конечно, в творческих — Рубен Николаевич был непререкаемым авторитетом. Все стремились показать ему свои работы, услышать его мнение. Замечания его много для нас значили, ибо всегда были не просто точны и справедливы, но схватывали самую суть просчета.

Но, конечно, главная причина его авторитета — это его талантливость. Талант ведь обнаруживается сразу, мгновенно. Человеку среднему надо доказывать свою значительность, а одаренный человек виден сразу. И действительно, ничего специального для завоевания авторитета Рубен Николаевич не делал. Он ему давался как бы сам собой.

Природа не одинаково одаривает людей театра — один ритмичен, но недостаточно музыкален, у этого со слухом не все в порядке, у этого обаяние, но темперамента не хватает. Симонову природа дала все — и ритмичность, и музыкальность, и темперамент, и обаяние и множество других необходимых актеру качеств в самой щедрой степени.

{367} У него был радостный образ жизни. Счастливый образ жизни. Радостный и счастливый образ творчества. И театр для него был и отражением, и воплощением жизни, и праздником жизни и искусства.

Он легко жил и легко умер. А в театре Вахтангова еще долго шли поставленные им спектакли. А в театре еще долго прибегали к авторитету его имени: «Рубен Николаевич говорил…» И после этого все возражения умолкали…

### Ю. Борисова[[64]](#endnote-37)

Театр — это чудо, и Рубен Николаевич верил в это чудо и сам творил чудеса. Люди идут в театр, надеясь на праздник, и Симонов дарил им этот праздник. Иногда этим праздником оказывался «Человек с ружьем» — страстный, глубокий спектакль, где блистала ленинская мысль.

А иногда этим праздником оказывался весь сотканный из света, солнца, музыки спектакль «Мадемуазель Нитуш».

Непонятно, где кончался для него театр. Один его вид, мимолетная встреча в коридоре театра рождали чувство праздника. Всегда подтянутый, парадный, элегантный, с ослепительно белоснежными манжетами, с белоснежным платком, чуть запрокинув голову, летящей походкой шел Симонов на репетицию, и актеры выбегали на сцену, предвкушая, что сейчас на репетиции случится что-то доселе неведомое им.

Где бы ни появлялся Рубен Николаевич, вокруг него мгновенно возникала какая-то особая атмосфера театра, искусства.

Когда случалось ехать с ним вместе на прием или торжественный вечер, все становилось приподнятым праздником. «Будьте моей дамой», — говорил он с милой старомодной галантностью, и почему-то в памяти всплывал его Сирано. Он как-то по-особенному распахивал двери перед своей спутницей, проявляя рыцарское внимание, и было легко и радостно рядом с ним.

Или летишь в самолете и слушаешь, как он озорно, задорно, заразительно, захлебываясь до слез, рассказывает смешные истории, случившиеся с ним и с его друзьями. Или в концерте, балете, опере, где он во власти музыки, искусства актера. Как любил актера! И эти огромные симоновские глаза, которые излучали такую взволнованность увиденным, услышанным.

Или в гостях. Везде, где был Симонов, было искусство.

Страстно любил жизнь, и жизнь любила его. У него не было тоскливых, серых, скучных будней. Он жил бурно, радостно. Бесчисленное количество друзей, людей самых различных профессий: ученых, архитекторов, художников, музыкантов, композиторов, певцов, балерин, писателей, драматических актеров. И будь Симонов или гостем, или хозяином — везде вечер становится единственным, неповторимым.

Вдруг слышишь чудесные, прозрачные, протяжные, грустные, теребящие душу русские романсы. Их сменили страстные, надрывные цыганские романсы, дышавшие в исполнении Симонова каким-то удивительным благородством, и вдруг задорно-озорные: «Валенки, д’валенки, д’не подшиты стареньки…» Очень любил поэзию Пушкина, Блока, Маяковского. Читал Аполлона Григорьева:

Басан, басан, басаната,  
Ты другому отдана без возврата,  
Без возврата…

{368} Что это в исполнении Симонова — романс, речитатив, музыка? Читал под гитару, а когда ее не было, она все равно отчетливо звучала в ритме, в размере стиха. Мается, рвется вместе с напевом симоновская душа!

У него был особый — моцартовский — дар импровизации. Режиссерской импровизации, направленной на актера, помогающей актеру творчески раскрыться наиболее полно. Его импровизации были предопределены и особенностью пьесы и особенностью актерских индивидуальностей. В отличие от режиссеров, тщательно разрабатывающих партитуру спектакля, на бумаге рисующих себе мизансцены, Рубен Николаевич творил на репетиции. Его мизансцены, образные и естественные, рождались здесь, сейчас, с нами, на наших глазах, с нашим участием. Он импровизировал, зажигаясь от каждой актерской находки. Мы играли, а он незаметно добавлял те блестки, от которых по-новому светилась роль. Совсем не многословен. Два‑три штриха, одно слово, фраза, но всегда находил он самый точный штрих, самое точное слово. Симонов «подсказывал» как бы между прочим, щедро даря актеру и свои открытия и свои лавры.

Как он радовался, как смеялся своим счастливым, заразительным смехом, когда нам что-то удавалось! И нам было радостно работать с ним. Счастливы вахтанговцы, что рядом с ними был его солнечный талант.

Актеру всегда нужен контакт со зрителем. Без этой живой связи играть невыносимо трудно. А у нас, вахтанговцев, эта радость общения со зрительным залом начиналась уже во время репетиций, когда в партере сидел один-единственный зритель — Рубен Николаевич Симонов. Не знаю человека, который бы так любил актера, его искусство, его талант, его мастерство, как любил Симонов.

Режиссерский экземпляр «Варшавской мелодии» Леонида Зорина находился у меня. Рубен Николаевич Симонов отдал мне его на одной из первых репетиций. В экземпляре пьесы есть пометки на полях картины в общежитии. Здесь написано: «Кульминация спектакля». «Песня — песней». Моцартовский талант Симонова не зафиксирован в режиссерском экземпляре — он живет в созданных им спектаклях, в каждой нашей удаче.

Мы репетировали «Варшавскую мелодию» в маленьком помещении — экспозиционном зале музея. Ульянов и я, в нескольких шагах от нас в кресле — смертельно больной Рубен Николаевич. О его страшной болезни знают в театре, но поведение Симонова заставляет забыть о ней, не верить в нее, надеяться на ошибку врачей.

Я вспоминаю работу над пьесой Л. Зорина не потому, что этот спектакль Рубен Николаевич репетировал как-то особенно отлично от других, а потому, что «Варшавская мелодия» — его лебединая песня. Его метод работы с актерами был и в других спектаклях таким же: импровизация, незаметная подсказка, стремление разбудить фантазию актера.

Первая картина. Мы с Ульяновым сидим рядом и слушаем музыку. Звучит Шопен. Этот музыкальный кусок, к тому же идущий в самом начале спектакля, непривычно велик, и я стала беспокоиться, что на спектакле мы упустим зрителя, утратим его внимание. Пластинка кончилась, но Рубен Николаевич просит ее поставить еще и еще раз. Я сказала о своих опасениях. На это он ответил: «Вы оба мне доставляете удовольствие тем, как вы слушаете музыку. Я воспринимал Шопена через вас».

В другой раз мы работали над сценой в общежитии, и Рубен Николаевич сказал: «В силу обстоятельств вы остались встречать Новый год вдвоем. Ты дашь Виктору концерт. Ты учишься в консерватории, этот концерт будет твоим первым концертом, первым выходом на зрителя». С этим я ушла домой, не прекращая думать, как это реально выразить.

{369} В театр я пришла пораньше. Взяла длинный халат, завязала рукава халата у талии на платье. Халат упал складками на пол, получилась некая пародия на концертное платье. Концертного платья у Гели не могло быть. Только что кончилась война. Она живет в общежитии с подругами. Решила, что для певицы нужен и какой-нибудь мех. В костюмерной оказалась драная лиса. Ее-то мне и надо было. И вот в халате и потертой лисьей горжетке, не предупредив ни Симонова, ни Ульянова, я появилась на сцене. Рубен Николаевич хохотал до слез, а я ходила с ощущением блестящего концертного туалета и раскланивалась с публикой. Ульянов в образе Виктора вдруг спросил меня: «Откуда взяла ты эту собаку?» «Это не собака — это Верин воротник», — ответила я. Рубен Николаевич смеялся привычным для всех вахтанговцев своим особенным смехом, а мы импровизировали текст, которого в пьесе не было. «Сними эту собаку — она лезет», — продолжал Ульянов.

«Да, правда, она немножечко лезет…» и т. п. Целая сцена, родившаяся так естественно и просто. Потом автор ее узаконил и включил в пьесу.

А все пошло от слов Рубена Николаевича о том, что Гелена дарит концерт Виктору.

Романтика была сродни Рубену Николаевичу. Так называемые любовные сцены, объяснения в любви. Играл ли их Рубен Николаевич или ставил, всегда они были возвышенны, поэтичны и, я бы сказала, созвучны с музыкой. Он в «Варшавской мелодии» предложил Ульянову, казалось бы, неожиданное — чтобы Виктор встал на колени! И когда Ульянов, так не похожий на романтического героя, опустился на колени перед Геленой — это было замечательно. Его герой — реальный, земной, русопятый — объясняется в любви так, как бы этого хотела любая современная девушка: возвышенно, солнечно, поэтично!

Симонов в совершенстве владел чувством ритма. Он всегда точно чувствовал, в каком ритме должна идти сцена, поворачиваться круг, сколько должны длиться антракт, паузы, чтобы не нарушить музыку спектакля. В той же «Варшавской мелодии» мне надо в последней сцене основательно переодеться, переменить парик — ведь проходит десять лет между картинами. Но задержка с переодеванием нарушила ритмический ход спектакля, и Симонов сказал: «Очень жаль…» Я почувствовала во время прогона, как убийствен этот провал в ходе спектакля. Отказалась от эффектного платья предыдущей сцены, надела быстро снимающееся пальто и мгновенно переодевалась прямо на сцене в темноте.

И спектакль обрел нужный ритм.

Среднему и младшему поколению вахтанговцев не пришлось встретиться с основателем нашего театра — Евгением Богратионовичем Вахтанговым. Симонов передал нам любовь, уважение и понимание вахтанговского в искусстве. Высшая похвала, когда из уст Рубена Николаевича можно было услышать: «Вы — вахтанговский актер». Все самое прекрасное в театре связано с именем Вахтангова. Это имя, как солнце. Оно легендарно. Никогда в театре не произносится «симоновское в искусстве» — всегда «вахтанговское». Даже свою книгу Рубен Николаевич назвал «С Вахтанговым».

Симонов возобновляет «Принцессу Турандот» — лебединую песню Вахтангова — с новым поколением, выращенным им самим. «Этот спектакль вечен, — говорил он на первых репетициях, — как вечно учение Вахтангова. Мне кажется, настала пора для вашего поколения сыграть этот спектакль». Оставляя смысл, суть вахтанговского спектакля, его мизансцены, Рубен Николаевич и здесь идет от индивидуальности актеров, не {370} втискивая их в рисунки ролей предыдущих исполнителей, а творя здесь, сейчас, вместе с ними.

И ожил вновь спектакль, поставленный Вахтанговым сорок лет назад!

Симонов вырастил смену людей мыслящих, своим трудом доказывающих, как бесконечно им дорог театр Вахтангова, людей, которые своей жизнью в театре утверждают вахтанговское в искусстве.

Мне выпала честь поздравить от труппы Рубена Николаевича Симонова по случаю награждения его Ленинской премией. И я впервые произнесла: «Наше поколение не знало Вахтангова. Вы передали нам любовь и понимание вахтанговского в искусстве. И сегодня в Ваш праздник я хочу сказать вам, что для нас, вахтанговцев, ваши фамилии слились, вы для нас — тождество».

Радостный, счастливый, стоял он, окруженный зрительным залом.

А через два года — смерть. В последний путь провожают актеры своего худрука. В последний раз стоят они вместе с ним на сцене. Как будто в чем-то виноватые, уже не в силах прийти ему на помощь. Растерянные, осиротевшие, совсем не похожие на вахтанговцев.

В день рождения своего художественного руководителя (Рубен Николаевич не дожил до своего 70‑летнего юбилея всего несколько месяцев) вахтанговцы выходят на сцену и говорят о своей любви к нему, о том, что такое Симонов в искусстве. И, перекрывая все, сказанное о нем, звучит в зале записанный на пленку голос Симонова — Сирано, обращенный к Роксане:

«Я все в тебе люблю…»

Рвется симоновская душа, страстно бьется сердце, и невозможно разложить по полочкам, рассказать об искусстве Симонова. Зал замер, застыли в кулисах актеры, и куда-то ввысь летят страстные слова любви — невообразимо прекрасной.

### Н. Гриценко[[65]](#endnote-38)

Я узнал Рубена Николаевича Симонова, когда еще был студентом театрального училища при МХАТ 2. Театр Вахтангова и МХАТ 2 по выходным дням обменивались спектаклями, и тогда-то я и увидел Симонова на сцене, ибо студенты не пропускали ни одной постановки вахтанговцев. Может быть, именно с тех пор и зародилось у меня «родственное» чувство к Театру Вахтангова. Особенно понравился мне Симонов в роли Бенедикта в спектакле «Много шума из ничего». Увлекло его сценическое обаяние, темперамент, тонкий юмор, жизнерадостность. Потом, когда я узнал, что и режиссер он великолепный, я стал бегать смотреть его постановки.

После того как МХАТ 2 расформировали, я ушел в театральное училище при ЦТКА к Алексею Дмитриевичу Попову, а мыслями и душой все-таки тянулся к Театру Вахтангова. Сам я не решался постучаться в двери его студии, но случилось так, что Театр Красной Армии уезжал в длительную поездку по Дальнему Востоку и занятия в училище на это время прекратились. Теперь уж я, не долго размышляя, пошел в Театр Вахтангова и был принят в училище на второй курс.

Работая в театре, я видел, как Симонов ставит спектакли. С этого времени и началась для меня, наверное, главная вахтанговская школа. Я всегда считал себя учеником Симонова, хотя он и не был моим непосредственным педагогом.

{371} Ведь не обязательно, чтобы учитель тебя «учил». Учитель — прежде всего тот человек, чье влияние, авторитет, чье личное обаяние для тебя бесспорны, и ты не можешь и не хочешь этому противостоять. И обязательно должно быть внутреннее родство натур. И если из уст учителя ты слышишь откровения, тебе должно казаться, что ты это сам чувствовал, ты сам об этом догадывался, но не сумел выразить.

На третьем курсе по программе мы делали самостоятельную работу — мы сами выбирали пьесу, сами ставили и играли. Я инсценировал рассказ Чехова «Жилец». Когда Борис Васильевич Щукин и Рубен Николаевич Симонов увидели меня на экзамене в этой работе, они сказали, что этому молодому человеку надо давать побольше играть.

Тем не менее до войны и после — до сорок третьего года — крупных ролей мне не поручали. Впервые дали большую роль Пряжкина в спектакле «Последний день» Шкваркина[[66]](#endnote-39), когда театр уже вернулся из Омска. И вот тут я и встретился с ним впервые на практике. Вот тут я к нему и привязался! Он был доволен исполнением роли Пряжкина и с этого спектакля начал часто занимать меня в своих постановках. Я много играл в его спектаклях: «Живой труп», «Олеко Дундич», «Большой Кирилл», «Стряпуха», «Стряпуха замужем», «Правда и кривда», «Конармия», «Принцесса Турандот». И это его доверие, доверие учителя, тоже меня ободряло.

Симонов мало говорил на репетиции, но его скупые слова могли намекнуть актеру, в чем суть характера персонажа, его внутренней жизни, и точно определяли мизансцену.

Рубен Николаевич был не просто режиссером, режиссером-педагогом и мог из молодого и неопытного актера сделать актера настоящего, зрелого, творящего сознательно. И он любил актеров, которые на репетицию приносят много своего, выработанного дома. Он всегда ставил их в пример. И такому актеру открывал свое сердце. Симонов и сам старался расположить актера к трудолюбию, развивал в нем это качество, всячески поощрял.

Я и так не мыслил себе прийти на репетицию не готовым, без запаса предложений, а рядом с Рубеном Николаевичем моя фантазия начинала работать особенно активно. Одно за другим показывал я ему свои приспособления, разного рода придуманные характерные черты, детали поведения и прочее, а он — человек, очень восприимчивый к юмору (поэтому прекраснее всего с ним было работать над комедией), — горячо откликался на все это и хохотал до слез. Одна мысль о том, как он живо будет реагировать на все то, что я придумывал, вдохновляла меня в домашней работе.

Насмеявшись до слез, он говорил: «Здорово! Но это все не пойдет!» — и выбирал только одно, самое точное, — «а вот это оставь!»

На репетиции Рубена Николаевича Симонова я всегда шел, как на праздник. Он обладал способностью создавать творческую обстановку, когда актер не боится показать непроверенное и неотработанное, первые наметки образа, не зажимается и чувствует себя легко и свободно. Может быть, этому способствовало и то, что Рубен Николаевич поправлял актера мягко, бережно, осторожно, стараясь не спугнуть его фантазию. И в этом тоже сказывался прирожденный педагог. Он не просто отвергал какое-то неудачное движение, взгляд, поворот, но объяснял, почему это неприемлемо… Особенно часто не принимал он то, что разрушало красоту театрального зрелища. Такие «характерности», как шмыгание носом, сморкание, босые ноги и т. п., он решительно отвергал.

Всем в театре Рубен Николаевич прививал вкус к музыке. Привлекал к работе над спектаклями талантливых композиторов. Не без его влияния ставили музыкальный спектакль «Шестой этаж».

{376} Еще до войны он иногда приглашал студентов к себе домой. Его жена, Елена Михайловна, очень хорошо готовила, и мы воздавали должное ее кулинарному искусству. Мне всегда казалось, что наши аппетиты доставляют Рубену Николаевичу и Елене Михайловне большое удовольствие. Мне было приятно приходить в этот дом, ибо всякая встреча завершалась нашим дуэтом — исполнением какой-нибудь песни или романса под аккомпанемент Рубена Николаевича на гитаре.

Больше всего на свете он любил свой театр. И все, что делалось во вред Театру Вахтангова, он принимал с гневом и негодованием. Это тоже была своеобразная школа патриотизма и преданности своему делу.

Помню, было мне однажды сделано предложение К. А. Зубовым и М. И. Царевым о переходе в Малый театр, где бы я мог играть Хлестакова, Жадова, целый ряд героических ролей, а в перспективе, возможно, и Гамлета. Это был большой соблазн для актера!

Я рассказал об этой беседе Симонову: «Ведь после “Проклятого кафе”, — сказал я ему, — я у вас мало играю, а в Малом театре мне обещают такие роли, что дух захватывает. А я мечтаю еще и о Ромео… Там все это может осуществиться. Что вы мне посоветуете?»

Помню, была большая пауза. От гнева Рубен Николаевич покраснел:

— Мы вас вырастили, воспитали… Это не по-вахтанговски. Это предательство. А то, что вам там предлагают, вы сыграете и у нас. Может быть, не именно эти роли, но другие, подобные, классические.

И действительно, мне удалось сыграть ряд значительных ролей, правда, не тех, о которых я мечтал, но тоже интересных, например, Молокова в «На золотом дне», Платонова в пьесе Чехова, Мышкина, Дон Гуана, Протасова.

Да, я не занимался с Рубеном Николаевичем на уроках, но, повторяю, я считаю его своим учителем, ибо имел счастливую возможность через него усвоить, почувствовать, понять, органически впитать в себя вахтанговские традиции. Он постепенно поддерживал меня в поисках неожиданных решений в изображении внутренней психологической жизни образа и в поисках его внешней формы, в стремлении к сценическому перевоплощению, в стремлении к остроте выражения мысли. И я буду ему вечно благодарен.

### М. Ульянов[[67]](#endnote-40) Неповторимый учитель

Путь человека складывается так или иначе не только от таланта или бесталанности его. Не только от удачи в выборе профессии, к которой он годится и, главное, которую он любит. Не только от удач или провалов в работе. А, главным образом, от того, с кем, с какими людьми столкнула его судьба. Какие люди воздействовали и помогали формированию его мироощущения.

Вот таким человеком в моей судьбе явился незабвенный для меня Рубен Николаевич Симонов. Он не был первым моим учителем. Я с огромной благодарностью и нежностью помню и Лину Семеновну Самборскую, и Евгения Павловича Просветова, и Михаила Михайловича Илловайского, и Леонида Моисеевича Шихматова, и Веру Константиновну Львову[[68]](#endnote-41). Но Рубен Николаевич Симонов — первый, кто столкнул меня со стапелей в бурное и полное опасностей, мелей, подводных камней, течений море и {377} не побоялся, что корабль не полностью укомплектован и у него слабоват мотор.

Весной 1950 года меня, студента Театрального училища имени Б. В. Щукина, вызвали в Театр Вахтангова к Симонову. Рубен Николаевич, беззаветно влюбленный в свой театр и обо всем, что касалось Театра Вахтангова, говорящий с нескрываемой гордостью и даже торжественностью, сказал: «Мы решили попробовать Вас в роли С. М. Кирова (шел спектакль “Крепость на Волге”[[69]](#endnote-42)), поэтому начинайте готовить вот эту и эту сцену. А когда будете готовы, художественный совет театра будет смотреть Вас, Михаил Александрович, на сцене театра». Я нарочно написал «Михаил Александрович» только для того, чтобы подчеркнуть интеллигентность, тактичность Рубена Николаевича в обращении со всеми работниками театра — будь то первый актер или студент. Редкие моменты можно вспомнить, когда Рубен Николаевич кричал. А если это и было, то это был крик обиды: как же можно так плохо работать! В крике его никогда не слышалось желания обидеть, оскорбить, унизить провинившегося. Обиженным был он, и не за себя, а за то, что происходило на сцене Театра Вахтангова.

Он не был всепрощающим. Нет, он был пристрастнейшим яростным противником всех, кто так или иначе не принимал театра или какой-нибудь постановки его. Иногда любовь его ослепляла, и он не видел явных неуспехов своего театра, иногда в своей любви к Театру Вахтангова он был несправедлив к другим театрам. Не хочется из-за огромной моей нежности и пожизненной благодарности к нему рассказывать сказки о нем. Очень хотелось бы в силу своих слабых возможностей рассказывать о поразительно земном человеке. Земном в самом прекрасном, в самом буквальном смысле этого слова. Со всеми ошибками и пристрастиями земного человека.

Притом в нем земное и трезвое отношение вдруг становилось удивительно одухотворенным, поэтическим и романтическим — и тогда рождался «Фронт». Или романтическо-приподнятое вдруг пропитывалось всеми соками жизни — и тогда рождался «Сирано». Второго такого человека, в котором так естественно сочетались бы трезвость и поэтичность, торжественность и романтизм, четкость задач и одухотворенность в выполнении их, я пока не встречал. А так как он тридцать лет руководил театром, то смело можно сказать, что его уникальный талант сейчас светит в актерах театра, в его постановках, в его победах и в его удачах. Притом слепое подражание его уникальному таланту становится опасным. То, что у Рубена Николаевича было романтическим и одухотворенным, то у нас часто становится ходульным. Или, если мы добиваемся правды и точности, то нам не хватает подчас того внутренне приподнятого романтического отсвета.

Это я сейчас понимаю, а тогда, весной 1950 года, оглушенный этим предложением, счастливый и напуганный, я начал готовить несколько сцен и через несколько недель показывал их на сцене театра. Не забыть мне этот бесконечный, бездонный черный провал зала, где в глубине сидел художественный совет, и жалкого моего состояния, желания уйти. И не забыть мне глаза Рубена Николаевича, который, пряча в них тревогу за роль, одобрительно и опять же немного торжественно, вероятно, желая в меня влить хоть какую-нибудь уверенность, сказал: «Мы решили доверить Вам готовить роль».

И вот начались репетиции с Анной Алексеевной Орочко, которая помогала мне войти в рисунок роли. И наконец я вышел на сцену в гриме Кирова. Это, как я сейчас понимаю, было наивно и желторото. Но вот пришел Рубен Николаевич за кулисы и, сняв очки, глядя на меня поблескивающими {378} глазами, стал взволнованно и радостно говорить о своем впечатлении. И такая радость лилась из его глаз, такая поддержка была в пожатии его руки, такая мечта теплилась в глубине его души (а кто знает, может, что-нибудь и получится?!).

Тогда, потрясенный всем, я подумал, что его расположение относится только ко мне. Потом я увидел его таким же и во время триумфа Юлии Константиновны Борисовой в спектакле «На золотом дне», и тогда, когда он смотрел на своего любимца Николая Олимпиевича Гриценко и когда он обнимал высокого Юрия Яковлева после его самой лучшей работы[[70]](#endnote-43). Всегда он был таким, когда он видел что-то интересное, нужное, полезное театру.

То, что Театр Вахтангова имеет немало талантливых актеров — заслуга Рубена Николаевича Симонова.

Театр — это организация артистическая. Железная дисциплина, точность целей, глубоко проработанные планы, но все равно это организация артистическая. По творческой сути своей. Все можно предусмотреть, кроме вдохновения. Можно спланировать план творческих поисков, но нельзя запланировать, скажем, 25 числа найти решение сцены, роли или спектакля. И беда, когда некоторые руководители приравнивают театр к фабрике по выпуску сапог. Беда, когда в театре нет артистизма. Артистизм — это радость поисков, это счастье бытия на сцене, это наивная вера в правду действий, это детская увлеченность, это прекрасная игра актера, несущая не только мысль, но и эстетическое наслаждение. Это правда театра и его игра, это кафедра и зрелище.

Рубен Николаевич был артистичен с головы до ног, он был артистичен на сцене, за режиссерским столиком, за праздничным столом, за дружеской беседой, даже в том, как он манипулировал своими очками. Он был артистичен от природы. Он любил это в себе и воспитывал в своих учениках.

В октябре 1966 года мы приступили к работе над «Варшавской мелодией». Не знаю, чувствовал ли он что-то, но с такой увлеченностью он работал, с таким упоением, с такой счастливой радостью, что это последняя его работа стала как бы творческим завещанием его. Он упивался сюжетом, текстом. Он смотрел такими влюбленными глазами на Юлию Борисову, он так хохотал, если у нас получался какой-то кусок. Одну репетицию, которая вдруг пошла на импровизации, на хорошем чувстве раскованности, сцену в музее, когда Виктор думает не о музейных редкостях, а о том, как бы поцеловать Гелю, он буквально всю прохохотал. Счастье творчества его пьянило. Он таким знакомым жестом то и дело вытаскивал платок из нагрудного кармана и вытирал им катившиеся от смеха слезы.

Как всякий крупный художник, он не боялся споров, предложений других трактовок, возможности решить сцену не так, как он предложил. Мне казалось, что финальную сцену «Варшавской мелодии» нужно решать по-иному, чем предлагал Рубен Николаевич. Он спорил, но не стал давить на меня своим опытом, именем. Он предложил мне попробовать. И в конце концов мы остановились на варианте, удовлетворившем нас обоих. Рубен Николаевич, как я уже говорил, был удивительно тактичным человеком. Этот такт сопровождал его режиссерскую работу. Наверное, это шло у него и от того, что он сам был актером и понимал, так сказать изнутри, что всякое насилие почти никогда не приносит пользы.

Он сам был актером. Но каким актером!

Блестящим актером. Блестящим — обозначает исключительную отточенность, переливающуюся всеми красками талантливость, радость бытия на сцене, приподнятость над бытом. И наверное, эта приподнятость, эта отрешенность от «грязи» и быта, этот зов в какую-то прекрасную даль {379} и доставляли зрителям особую — симоновскую — радость. Это не был щукинский анализ, который доставлял зрителю чувство удовлетворения от решения сложнейших человеческих задач. Это был симоновский фейерверк человеческой талантливости, которая за собой вела и зрителя. И зритель начинал ощущать себя таким же талантливым, таким же блестящим, таким же изящным, таким же счастливым, какими были симоновские Бенедикт, Сирано, Дундич, Доменико.

Я видел его из зрительного зала, но мне посчастливилось быть и его партнером в «Филумене Мартурано» и в «Горе бояться — счастья не видать». Из всех моих товарищей я больше всего любил играть с Борисовой, ибо когда она на сцене, то есть Гелена, есть Настастья Филипповна. Может, неудобно Гелене, Вале, но не Борисовой — ее здесь нет. Но Борисова мой товарищ — Рубен Николаевич был моим учителем. А на сцене это был равный с тобой партнер. Вернее, на сцене был Доменико, с его обиженными, испуганными глазами, с его желанием понять, кто его сын, с его холодновато непривычным отношением к этим своим внезапно появившимся сыновьям. Или глупый и забавный царь, с уютным самоваром, с запрятанной под стол от сварливой дочки бутылочкой, с его такими старческими огромно бессмысленными глазами.

Мне думается, что сам по себе актер расти не может, он растет только в общении с товарищами. И чем крупнее рядом с тобой актер, тем сильнее, гибче, тоньше, лучше, в конце концов, становишься и ты. В ряду лучших моих партнеров стоит удивительный артист, блестящий виртуозный артист — Рубен Николаевич Симонов.

Это был счастливый человек. Он был разносторонне талантлив. Это был счастливый эпикуреец, он выпил чашу жизни, полную радости удач, успехов. А если и были трудные минуты, он их топил в радости труда. Он много и радостно работал. Он достиг вершины мастерства. Он был любим зрителем. Он был обожаем актерами. Он был уважаемым человеком. Он был руководителем любимейшего театра, которому отдал свою талантливую жизнь всю без остатка (при всем его эпикурействе в отношении театра он был однолюб).

Все это *было*!

Но не прошло. Осталось то, что его ученики несут в себе, в своем труде, в своих ролях, в своей жизни, — отсвет его таланта. Не прошло то, что Симонов живет в своих учениках, которым отдал жизнь. И в каждом из них есть его изящный, его артистический, его уникальный, симоновский, глубокий, на всю жизнь след. Это ведет их по дорогам творчества. Творчества, трудного в работе и легкого в исполнении. Творчества, доставляющего людям не только глубину раздумий, но и счастье бытия. Симоновского творчества. Вахтанговского. Нам только надо не сбиться с этого пути.

### Л. Снежницкий[[71]](#endnote-44) Симонов репетирует «Фронт»

Осень 1942 года. В дни ожесточенной, величайшей в истории битвы за Сталинград в газете «Правда» была опубликована пьеса «Фронт», только что законченная А. Е. Корнейчуком. Печаталась она в четырех номерах вместе со сводками Совинформбюро, военными корреспонденциями и боевыми очерками, с сообщениями о зверствах гитлеровцев на оккупированных {380} территориях. В основу пьесы положен острый конфликт между Иваном Горловым, в прошлом лихим командиром времен гражданской войны, отставшим от жизни к тому ответственному моменту, когда его назначили командовать одним из фронтов Великой Отечественной войны, и молодым талантливым полководцем Огневым. Пьесу эту приняли к постановке Малый театр, МХАТ и Театр имени Евг. Вахтангова, находящийся тогда в эвакуации в Омске.

Помню, что первая репетиция «Фронта» была назначена в помещении Дома Красной Армии, находящегося на одной из улиц на высоком берегу Иртыша. На сцене Облдрамтеатра, в котором нашли временный приют вахтанговцы, играла утренний спектакль местная труппа.

Хмурое небо, пасмурный день, очередное тревожное сообщение Сов-информбюро. Все мы шагаем на репетицию с мыслью о том, что делается там, на полях сражений.

В фойе Дома Красной Армии приготовлен длинный стол для читки пьесы по ролям. Порядок идеальный. Театр еще не отапливается, а здесь тепло, чисто, до блеска натертые полы. Одним из первых приходит на репетицию Р. Н. Симонов. В висках у него серебрится довольно заметная седина. Он тщательно выбрит, подтянут, вид у него торжественный.

Начиная репетицию, Рубен Николаевич говорит, что спектакль «Фронт» необходимо выпустить к 25‑й годовщине Великой Октябрьской революции. До праздничных дней остается чуть больше трех недель.

— Нам никогда еще не приходилось ставить спектакль в такой короткий срок, — сказал Симонов. — В прошлом у нас были хорошие спектакли, как, например, «Разлом», «Человек с ружьем», которые мы выпускали в течение двух — двух с половиной месяцев. Но такого жесткого срока у нас еще не было. И все же я верю, что мы сумеем выпустить «Фронт» к празднику, если не будем терять времени даром. Поэтому прошу прочесть пьесу по ролям, без остановок, а потом поговорим, обменяемся мнениями.

Обычно на первой репетиции актеры читают текст монотонно, вдумываясь в смысл каждой фразы.

Так и начинает исполнитель роли адъютанта Ивана Горлова (В. А. Колчин) свой доклад командующему о том, что редактор фронтовой газеты старший батальонный командир Тихий и специальный военный корреспондент товарищ Крикун находятся в приемной и просят уделить им пять минут.

«Пусть зайдут», — отвечает ему, как бы подумав, Дикий — Горлов, подчеркнув свои слова таким решительным жестом, что все присутствующие невольно отрываются от своих ролей и смотрят на Алексея Денисовича.

Рубен Николаевич подался вперед, насторожился. С первых же реплик Дикого ему стало ясно, что он не читает роль, а с места в карьер смело играет Горлова.

Текста Алексей Денисович еще не знает, на столе перед ним лежит роль. Репетируя, он заглядывает в нее. Но с каждой сценой мы все больше убеждаемся, что Дикий перевоплотился и до конца, полнокровно живет в образе. Невольно спрашиваешь себя: когда же он успел продумать, приготовить роль, которую получил всего три дня тому назад? Образ Горлова получается у него таким живым, правдивым, характерным, что представить себе другого командующего фронтом в пьесе Корнейчука невозможно.

Общаясь с Горловым — Диким, партнерам приходится отвечать ему в тон, чтобы не снизить заданного им темпо-ритма, не ударить лицом в грязь. Симонов ободряет их улыбкой, взглядом, а иной раз, когда они находят комедийные краски, и смехом. В течение всей репетиции Алексей {381} Денисович ни на секунду не выключался из образа. Вскрывая мысли, заложенные в тексте, находя невероятно смешные подтексты, все более неожиданные приспособления и ходы в роли, Дикий обогащал ее такими интонациями, мимикой, юмором, что сам текст, я не преувеличиваю, казался написанным кем-то из великих русских сатириков. Невольно вспоминались Салтыков-Щедрин, Гоголь. Если сначала он показал Горлова во всем блеске его славы, героем, поднятым на недосягаемую высоту, то затем безжалостно, до дерзости смело развенчал командующего фронтом, самодура. Высмеял не только самого Ивана Горлова, но и «горловщину», создал многогранный и сложный образ. Вот почему мы часто хохотали, наслаждаясь его искусством, причем заразительнее всех смеялся Р. Н. Симонов.

Но вот Гайдар (Н. В. Пажитнов) произносит заключительный монолог. Говорит, что нужно смело выдвигать на руководящие должности молодых, талантливых полководцев наряду со старыми полководцами. И что выдвигать надо таких, которые способны вести войну по-современному, а не по-старинке, способны учиться на опыте современной войны, способны расти и двигаться вперед.

— Так, спасибо! — взволнованно говорит Рубен Николаевич. — Тьфу, тьфу, сухо дерево, чтобы не сглазить! — шутит он и стучит согнутыми пальцами по столу — Первая читка дает возможность сказать, что роли разошлись великолепно! Теперь поговорим о пьесе и будущем спектакле.

Симонов обводит лица присутствующих актеров взглядом, как бы приглашая их принять участие в беседе.

— Новая пьеса Корнейчука «Фронт», — продолжает он, — это гневная, сатирическая пьеса. Она сценична, действенна, в ней есть все, чтобы создать полнокровный, очень острый современный спектакль! Сейчас, когда мы прослушали ее в живом чтении, можно смело утверждать, что это настоящая драматургия. Я убежден, что «Фронт» будет смотреться, захватит зрителя. Но эту гневную сатиру нельзя ставить, как любую другую пьесу. Совсем, например, не хочется загромождать сцену натуралистическими декорациями, выгораживать на ней правдоподобные павильоны. Здесь нужно найти нейтральный фон. Сегодня я особенно хорошо почувствовал, что в этом спектакле должен быть на первом плане актер. Да, именно, актер! Режиссеру и художнику нужно создать все условия, чтобы подать исполнителей самым крупным планом. Мне кажется, что в спектакле «Фронт» должна быть специальная возвышенная площадка, поставленная на авансцене, выдвинутая в зал. Все действие необходимо вынести на просцениум, чтобы сосредоточить внимание зрителей на актерах, на их игре. Хочется, чтобы каждое слово, интонация, взгляд, пауза, мимическая игра — все доходило до зрительного зала. Это должен быть острейший публицистический спектакль! — заканчивает Рубен Николаевич и ждет ответа, пристально вглядываясь в лица актеров.

— Все верно. Публицистический спектакль, идею которого я бы определил словами: спектакль — суд! — отвечает Симонову Алексей Денисович, почувствовав его взгляд. — Тогда и внешняя форма — нейтральный фон и приподнятая на просцениум площадка будут оправданы.

Далее Рубен Николаевич говорит о том, что автор характеризует действующих лиц, давая им меткие, порой похожие на прозвища фамилии: Горлов, Огнев, корреспондент Крикун, редактор Тихий, начальник связи Хрипун и другие. Это тот же прием, которым пользовались классики драматургии, например, Д. И. Фонвизин, А. С. Грибоедов, А. Н. Островский.

Симонов обратил внимание актеров на то, что сами эти фамилии подсказывают, к какой группе относятся те или иные действующие лица. {382} Одни из них заискивают, преклоняются перед Горловым, втираются к нему в доверие, другие — сторонники Огнева. Конфликт между Иваном Горловым и молодым командующим армией Огневым — это не только столкновение людей, по-разному смотрящих на то, как надо воевать в наши дни, когда Советская Армия, снабженная новым оружием и современной техникой, пополненная всесторонне образованными командирами, вступила в решающие бои с фашистами за свободу Родины, но и двух методов руководства.

И Рубен Николаевич предложил всем исполнителям, работая над образом, штудируя роль, помнить о том, ради чего ставится «Фронт» сегодня.

Следующая репетиция «Фронта» состоялась в верхнем закулисном фойе театра.

На режиссерском столике лежит эскиз оформления первой картины художника В. Ф. Рындина. Р. Н. Симонов, А. Д. Дикий и остальные исполнители рассматривают его. В фойе холодно, но Рубен Николаевич снял пальто и все актеры последовали его примеру.

На эскизе — выдвинутая на авансцену приподнятая площадка, большой, покрытый красным сукном, овальный стол и несколько сидящих за ним командиров. Портал сцены обрамлен яркой, изображающей руины разрушенных бомбежками и артиллерийским обстрелом зданий. На заднем плане — темно-зеленая драпировка.

Рубен Николаевич поясняет, что занавеса не будет. Приподнятая площадка послужила основой для оформления в течение всего спектакля. Детали объемных декораций, дающие представление о месте действия, будут меняться. В. Ф. Рындин продолжает работу, пишет эскиз для второго и третьего актов.

Все одобряют лаконичное оформление первой картины. Симонов просит начать репетицию.

В фойе уже стоит точно такой овальный стол, какой изображен на эскизе. В глубине кабинета командующего фронтом, обозначенного ширмами, повешена карта со стрелами, указывающими военные операции. Дикий занимает место в центре за столом.

— Рубен, мне хочется сидеть здесь, подобно золотому Будде, — говорит он Симонову. — Разреши мне не вставать из-за стола до конца картины.

— Хорошо, Алеша, попробуем, — отвечает ему Рубен Николаевич. Он еще раз взглянул на эскиз, обвел глазами выгородку оформления, как бы прикидывая будущие мизансцены. Лицо у него стало озабоченным. Каждый режиссер стремится к разнообразию живых, выразительных мизансцен. Если Горлов — Дикий будет всю картину сидеть за столом, то всех действующих лиц придется группировать вокруг него. Все исполнители будут поданы крупным планом, но мизансцены могут оказаться однообразными, скучными. И все же Симонов со свойственным ему тактом не отверг предложение Дикого, согласился на эксперимент, заботясь о творческом самочувствии актера. Интересно, как будет протекать репетиция!

— В первом акте нам надо показать, что представляет собой штаб Горлова, он сам и его окружение, — говорит Рубен Николаевич, обращаясь ко всем участникам репетиции. — Необходимо найти выразительные средства, чтобы дать почувствовать, как тягостна та удушливая, накаленная атмосфера, которая создается вокруг зазнавшегося командующего фронтом. Внешне все должно быть очень парадно. Адъютант у Горлова великолепно вышколен, порядок на первый взгляд идеальный, но внутренне работники штаба должны бояться командующего и потому входить к нему в кабинет, {383} как к удаву. Тогда и создается впечатление той нездоровой атмосферы, о которой мы говорили. Давайте поищем мизансцены.

Горлов — Дикий принимает величественную позу идола, задумывается, устремив глаза вдаль.

После четкого доклада отлично вымуштрованного адъютанта в кабинете командующего появляются корреспондент Крикун (Н. С. Плотников) и редактор Тихий (Г. М. Мерлинский). Оба они останавливаются в дверях. На поясе у Крикуна огромный маузер, на груди висит фотоаппарат-лейка.

«Садитесь, — приглашает их Горлов — Дикий, просматривая лежащие перед ним на столе бумаги. — Я сейчас. — И подписывает одну из бумаг. — Ну, щелкоперы, что скажете?» — озорно и чуть покровительственно спрашивает он газетчиков, поднимая голову. На лице его появляется такая широкая, заразительная усмешка, что все присутствующие невольно улыбаются.

— Первый кусок — интервью Горлова, — говорит Симонов, прерывая репетицию. — Значит, он должен быть в центре внимания. Давайте выверим мизансцену. Крикун и Тихий, по-видимому, антиподы. Автор недаром придумал им такие фамилии. Это надо дать сразу почувствовать в их поведении, потому что роли эпизодические.

И Рубен Николаевич устанавливает мизансцену, попутно рассказывая исполнителям, как он представляет себе образы работников печати, выведенных в пьесе. Войдя в кабинет, редактор Тихий вытягивается в дверях, как бы спрашивал у командующего взглядом разрешения приблизиться. Сама фамилия Тихий говорит о том, что это человек скромный, звезд с неба не хватает. Положение у него трудное: работая во фронтовой газете, он целиком зависит от Горлова и потому побаивается его буйного нрава. Симонов показывает Мерлинскому, как его Тихий должен смотреть на Горлова. На лице его появляется такое выражение, как будто бы он мысленно говорит: «Пронеси, господи!»

— Столичный корреспондент Крикун — крупная фигура в газетном мире, — продолжает Рубен Николаевич. — Играть его мелким, вертлявым газетчиком неинтересно. Предположим, что специальность Крикуна — интервью в высших сферах. Он знаменит ими. Поэтому Крикун не теряется ни при каких обстоятельствах, всегда ведет себя самоуверенно, с апломбом. Такой за словом в карман не полезет. В этой роли надо сразу найти профессиональную хватку, — советует Симонов исполнителю — Крикун может задержаться в дверях кабинета, чтобы ориентироваться в обстановке, но на одну секунду. Не более!

Фантазируя, Рубен Николаевич показывает Крикуна. Мы видим перед собой человека, знающего себе цену, с самоуверенным лицом и зоркими, цепкими глазами, спрятавшимися под густыми бровями. Появившись в дверях, Крикун — Симонов делает стойку, как пес, почуявший зверя. Брови его приподнялись, насторожились, он одним взглядом окинул кабинет и его хозяина, как бы пытаясь раскусить Горлова. В следующее мгновение корреспондент смело направился к командующему. Профессиональное чутье подсказывает ему, что Горлов любит дисциплину, субординацию, чинопочитание.

Подойдя к столу, Крикун — Симонов круто остановился, замер, остолбенел. Лицо его просияло. Он счастлив, что видит командующего фронтом за работой. Это характерный для Рубена Николаевича показ — подсказ, позволяющий ему не тратить драгоценное время на многословное объяснение того, что надо сыграть в роли.

{384} Актеры повторяют начало картины, осваивая рисунок, предложенный режиссером. Когда Горлов пригласил представителей печати сесть, Крикун — Плотников поклонился, как бы благодаря его за честь; опустился на стул, делово положил перед собой блокнот и авторучку, готовясь задавать вопросы. По совету Симонова, редактор Тихий — Мерлинский осторожно обошел командующего по заднему плану, приблизился к столу, но сесть не решился. Почтительно остановился на приличном расстоянии от Горлова, глядя на него, как кролик на удава.

— Хорошо, Григорий Маркович, — одобрил его Рубен Николаевич. — Дальше!

Все начало сцены с газетчиками Горлов — Дикий ведет чуть покровительственно, как бы приглядываясь к ним с озорной усмешкой. Сразу чувствуется, что это человек, привыкший повелевать, властвовать, но широкий по натуре, по-своему обаятельный, наделенный сильной волей и большими страстями.

Горячие поздравления Крикуна, сообщающего командующему фронтом, что сегодня в столичных газетах опубликован указ о его награждении орденом, Горлов — Дикий принимает, как настоящий герой, скромно потупившись. Узнав, что корреспонденту заказана статья о нем, он отвечает на его вопросы обстоятельно, с удовольствием, но не хвастаясь.

Двумя орденами Горлов был награжден в годы гражданской войны, а третий получил в день 25‑летия Красной Армии. Рассказывая об этом, Горлов — Дикий с любовью поглядывает на левую сторону груди, как бы лаская взглядом ордена. Один из них он даже погладил. Репетирует Алексей Денисович в сером, крупной вязки свитере, но это нисколько не мешает ему вести себя так, как будто бы на нем военный мундир, украшенный боевыми орденами.

«Разрешите вас запечатлеть для столичной прессы», — просит Крикун — Плотников, поднимаясь со стула.

И вот мимическая игра, которой Алексей Денисович обогащает авторский текст.

«А может не надо?» — спрашивает у корреспондента Горлов — Дикий, застенчиво улыбаясь, как человек, уставший от суеты, стесняющийся славы. А сам между тем весь подобрался в кресле, тело его ищет наиболее выгодный ракурс для фотосъемки. Лицо мудреца, рука потянулась к книге, эффектно легла на нее.

— Горлов фотографируется для истории. Подыграйте ему, — советует Рубен Николаевич Крикуну — Плотникову, — поищите наиболее выгодную точку для съемки.

Плотников огибает по первому плану стол. Останавливается спиной к зрителям. Вскидывает лейку, прильнув глазом к видоискателю. Нет, не та точка. Он двигается вдоль стола, бесцеремонно в упор разглядывая Горлова, как кинорежиссер актера перед съемкой.

— Сейчас верно, — хвалит его Симонов.

Крикун — Плотников останавливается, отступает на шаг от стола, опять прищурился, смотрит в видоискатель. Не поворачивая головы, Горлов — Дикий следит за ним взглядом, ожидая, когда щелкнет затвор фотоаппарата.

Но вот Крикун запечатлел командующего фронтом для потомства. У Горлова вырвался легкий вздох облегчения, он освободился, удобно, как бы отдыхая от съемки, уселся в кресле.

Рубен Николаевич громко и заразительно смеется. Актеры отлично знают этот смех. Симонов великолепно ощущает юмор. Если он смеется, {385} это значит, что исполнители репетируют верно, живут в предлагаемых обстоятельствах и комедийная сцена, которую трудно репетировать в пустом зале, при гробовом молчании, будет иметь успех.

В самом деле, совсем короткая сцена, но сыграна она так, что нам ясна биография Горлова. В молодости он был лихим рубакой, настоящим героем. Эта боевая молодость, гражданская война, буря революции наложили свой отпечаток на его облик. Конь и острая сабля — вот его стихия. Страшен был врагу молодой, напористый, отчаянно храбрый Иван Горлов во главе эскадрона. И недаром он был награжден в те далекие годы боевыми орденами. Ну а теперь? По праву он получил сейчас, в дни Отечественной войны, четвертый орден или по старой памяти, за прошлые заслуги? Слишком горячее желание увидеть себя на страницах столичных газет в монументальном виде бесстрашного, мудрого полководца выдает Горлова, говорит о том, что перед нами позер и честолюбец. Но только на один момент.

Пряча лейку в футляр, Крикун просит Горлова помочь, чтобы его материал — статью о героях-бойцах и другую — о нем, командующем фронта — передали на узле связи без сокращений.

«Про меня, пожалуй, можно и сократить, — наставительно говорит Горлов — Дикий, все еще отдыхая от съемки, — а вот о бойцах — это нельзя», — убежденно заканчивает он, подчеркивая последние слова своим характерным решительным жестом, откинувшись на спинку кресла. И мы снова видим перед собой орла, героя-полководца, боевой опыт которого дает ему право командовать фронтом.

Опишу еще несколько показов и подсказов Рубена Николаевича исполнителям на этой памятной репетиции. Идет сцена с вошедшим в кабинет начальником связи генерал-майором Хрипуном (М. Н. Сидоркин). Хрипун жалуется командующему на редактора фронтовой газеты Тихого, посмевшего поместить в последнем номере критическую заметку о радиосвязи.

— Это очень важная сцена, — сказал Симонов исполнителям, — потому, что в ней завязывается основной конфликт спектакля. Острие критической статьи, в которой приводятся мысли Огнева о значении радиотехники для современной войны, направлено против вас — начальника связи, Михаил Николаевич. О том, что Хрипун — солдафон, наушник, хам, позаботился сам автор. Поэтому давайте поищем другие краски в роли. Мне кажется, что генерал Хрипун — военачальник банкетного стола у Горлова, — рассмеялся Рубен Николаевич. — Ведь по пьесе они — собутыльники. Попробуйте войти в кабинет к командующему, как его ближайший помощник, человек, у которого душа нараспашку. Внутренне же будьте начеку, постарайтесь сразу оценить обстановку. Ведь такого сорта люди действуют где прыжком, где бочком, где ползком, судя по обстоятельствам.

Рубен Николаевич устанавливает мизансцену. Бодро войдя в кабинет командующего, Хрипун останавливается справа, возле его кресла, как приближенный. Редактор Тихий остается слева от Горлова, стараясь держаться в тени, чтобы не мозолить ему глаза. Таким образом, Горлов — Дикий, восседающий в кресле, посредине стола, выглядит сейчас верховным судьей.

Все начало сцены Хрипун — Сидоркин ведет, приглядываясь то к командующему, то к Крикуну, то к Тихому. Но вот он понял, что Горлов готов стереть с лица земли редактора Тихого. И первым обрушивается на него, как бы решившись резать правду-матку в глаза.

Тихий — Мерлинский понимает, что над головой его собирается гроза. Душа у него уходит в пятки. И потому он сразу признает, что виноват, просит сделать замечание, обещает все учесть, выправить ошибки.

{386} — Не торопите текст, не пересаливайте, Григорий Маркович, — советует Симонов исполнителю. — Вы хорошо смотрели на командующего, я вас похвалил. Но сейчас создается такое впечатление, что ваш Тихий — отъявленный подхалим, — улыбнулся Рубен Николаевич. — Конечно, Тихий — тертый калач. Но сам текст написан так, что подчеркивать это не нужно. Наоборот, надо поискать человека приличного, культурного, но мягкотелого. Есть такие интеллигентные люди, которые хотели бы честно работать, но легко скисают, когда натыкаются на хамство. Повторим еще раз это место.

Обещая выправить ошибки, оправдываясь, Тихий — Мерлинский ссылается на то, что статья о плохо работающей радиосвязи написана корреспондентом на основании беседы с командующим армией Огневым.

«А ты думаешь, у командующего армией в голове не может быть ерунды? — раскатисто смеется Горлов — Дикий. — Сколько раз приходилось им мозги вправлять», — обаятельно усмехаясь, говорит он, подносит кулаки ко лбу и ворочает ими, словно жерновами.

— Воспользуйтесь тем, что командующий еще не гневается, шутит, — подсказывает Симонов Мерлинскому. — Защищайтесь.

И в намеке показывает, как должен вести себя его редактор Тихий.

«Виноват, но в данном случае я считаю…» — пытается быть принципиальным Тихий — Симонов, глядя на Горлова по-собачьи преданными глазами, как бы умоляя понять его.

«Что ты считаешь? — неожиданно гаркнул на него Горлов — Дикий, наливаясь кровью. — Ты в военном деле дважды два не знаешь. А уже — я считаю… — передразнивает он посмевшего возразить ему редактора Тихого, — что за болтовня?»

Тихий — Симонов побелел, стал меньше ростом, съежился. Скромный, старательный редактор, подавленный авторитетом командующего, попытался распрямиться, высказать свою точку зрения, но тотчас сник, когда рассвирепевший Горлов грубо одернул его. Эпизодическая роль — хоть Симонов лишь в намеке проложил ее кульминационный момент — приобрела трагикомическую окраску.

Актеры повторяют сцену. Мерлинский понял поставленную перед ним режиссерскую задачу. И когда он обратился к Горлову, желая узнать его замечание, искренне волнуясь, но без тени подхалимства, мы увидели захудалого, попавшего в беду редактора Тихого, о котором и говорил Рубен Николаевич.

Симонов внимательно следит за исполнением, свободно облокотившись на режиссерский столик. Работает он без спешки, удивительно спокойно, как будто бы его совсем не тревожит, что времени для выпуска спектакля в обрез. Актеры чувствуют это и благодарны ему за то, что он не нервирует их, не понукает, не гонит. Все репетируют с полной отдачей сил и творческим удовлетворением.

Вот Горлов — Дикий берет со стола фронтовую газету, заблаговременно подсунутую ему Хрипуном: «… не хотят понять те, кому должно знать, что сегодня командовать без настоящей радиосвязи невозможно. Это не гражданская война! — читает он, гневно возвысив голос, высказывания Огнева и швыряет газету. — Болтун. Что он знает о гражданской войне? — грозно вопрошает командующий, обводя всех пылающим взглядом. — Под стол пешком ходил, когда мы четырнадцать держав били. И побьем любого врага, и не радиосвязью, а геройством и доблестью!» — утверждает Горлов, приняв молодецкий вид, подбоченясь так, как будто он сидит в седле, на верном, боевом коне. И становится похожим на одного из тех, недалеких {387} полководцев, которые до войны похвалялись тем, что‑де «шапками закидаем!».

— Подлейте масла в огонь, — подсказывает Рубен Николаевич Сидор кину. — Постарайтесь еще больше распалить командующего, настроить его против Огнева, довести до белого каления, чтобы самому выйти сухим из воды.

Тотчас подхватив газету, Хрипун — Сидоркин поспешно ищет только что прочитанные Горловым строки и продолжает цитировать крамольные высказывания Огнева.

«Ай‑я‑я… Это же критика командования», — ужасается Хрипун, схватившись за голову.

Дикий сейчас же воспользовался тем, что сцена приобрела острый характер, и еще больше повысил ее температуру.

«Ну с редактора взятки гладки. Для него это темная материя, — проворчал командующий, уничтожив Тихого презрительным взглядом, — а Огнев сегодня будет здесь, — говорит он голосом, не предвещающим ничего хорошего. — Мы с него спросим». — И оперся пальцами на стол так, что руки его стали похожи на лапы орла, вонзившего когти в жертву.

— Вот теперь выход Огнева подготовлен, — заметил Симонов, — зритель будет ждать его появления. Дальше!

— Почуяв, куда ветер дует, Крикун — Плотников с апломбом заявляет, что должен будет, как представитель центральной прессы, написать критическую статью о фронтовой газете.

— Сыграйте еще более смелого, принципиального человека, — предлагает ему Рубен Николаевич. — В том-то и беда, что такие типы топят попавших в немилость порядочных людей с самым честным видом.

Н. С. Плотников отлично сыграл описываемую сцену в том плане, в каком посоветовал ему режиссер. Найденный им образ самоуверенного краснобая-корреспондента Крикуна, приспособленца и хитрюги, обогащенный новыми красками, приобрел еще большую остроту и типичность.

Интересно репетирует и М. Н. Сидоркин начальника связи Хрипуна. В его исполнении клеветник, подхалим и льстец Хрипун выглядит весьма представительным генералом-оптимистом, который в простоте сердца видит в командующем великого полководца.

«Суворовская школа у вас, Иван Иванович!» — убежденно, от всей души, с восторженно сияющей физиономией говорит Хрипун — Сидоркин Горлову, оставшись с ним наедине после ухода газетчиков.

Лукаво прищурившись, Горлов — Дикий делает вид, что пропустил лесть мимо ушей. И строго спрашивает у Хрипуна, установил ли он связь с кавгруппой. Вопрос этот озадачил начальника связи.

— Горлов терпеть не может никаких оправданий, нерешительности, мямления. Солдат не должен теряться ни при каких обстоятельствах, — подсказывает Рубен Николаевич Сидоркину — Вывертывайтесь из трудного положения по-военному.

Хрипун — Сидоркин вытянулся, как на параде, отрапортовал командующему, что через день-два связь с кавгруппой у него будет.

«Смотри, оторву голову!» — предупредил его Горлов — Дикий спокойно, без гнева, для порядка. И тут же пригласил Хрипуна поужинать вместе, добавив с умиленным лицом: «День-то у меня сегодня вроде праздничный».

— Вот она и награда Хрипуну за беспощадную критику Огнева, за преклонение и верную службу, — говорит Симонов. — Оцените это, Михаил Николаевич. Вам представляется счастливая возможность посидеть, пображничать с Горловым. Еще раз доказать ему свою приверженность.

{392} «Благодарю, товарищ командующий!» — радостно рявкнул Хрипун — Сидоркин. И слегка наклонился к Горлову, зондируя его взглядом: «Разрешите прибыть с поздравленьицем?»

«А что у тебя?» — простодушно, как бы не придавая этому никакого значения, спрашивает его Горлов.

«Осталось с полдюжины старого коньячку», — бесхитростно отвечает в тон командующему Хрипун с самым невинным лицом.

«Ну? — удивился обрадованный Горлов. И милостиво, благосклонно разрешил: — Прихвати».

— В сердце льстец всегда отыщет уголок, — говорит Рубен Николаевич. — Это и есть главная мысль сцены.

Так, в результате дружеской работы режиссера и актеров, разговаривающих на одном языке, прекрасно с полуслова понимающих друг друга, была найдена та душная атмосфера горловского штаба, о которой говорил Симонов в начале репетиции.

Особое внимание Рубен Николаевич уделил положительным героям спектакля.

Обсуждая с исполнителями образы, Симонов говорил, что брат командующего фронтом — директор авиазавода Мирон Горлов, командир Огнев, его друг — командир кавгруппы Колос и член военного совета Гайдар — все это люди мужественные, настоящие коммунисты, горячо желающие выправить положение дел, остановить и разбить врага. Вот почему все они, рискуя головой, критикуют Ивана Горлова и его ошибки, противодействуют ему и разоблачают «горловщину», хотя это нелегко в дни войны.

— По пьесе ясно, что Иван и Мирон Горловы — люди разные, — сказал Рубен Николаевич, обращаясь к исполнителю роли Мирона Горлова Н. Н. Бубнову. — Мирон моложе брата, широко образован, умен и к тому же прошел суровую школу жизни. После окончания института его послали для практики в Америку, где он работал на заводе у Форда, в кузнечном цеху, у конвейера, везде простым рабочим. Человек он талантливый, стойкий, и недаром ему доверили руководство крупнейшим заводом. Люди, работающие в авиации: ученые, изобретатели, авиаконструкторы — все это подлинные энтузиасты. Все они горячо, страстно любят свое дело, живут им, отдают ему все силы.

Р. Н. Симонов и Н. Н. Бубнов вспоминают крупных ученых, авиаконструкторов — друзей Театра Вахтангова, которых все мы хорошо знаем. Рубен Николаевич советует исполнителю воспользоваться наиболее характерными чертами, подмеченными у этих людей, чтобы образ Мирона Горлова получился живым, типическим. Затем он предлагает пройти сцену встречи братьев.

Адъютант докладывает командующему, что к нему приехал его брат, назвавшийся Мироном Ивановичем.

«Мирон? Не может быть. Давай его сюда, быстро», — обрадовался Горлов — Дикий. Ремарку автора: «Встал, идет навстречу», — он не выполняет, продолжает сидеть, как «золотой Будда» за столом.

«Мирон, откуда?» — широко раскрывает руки Горлов — Дикий, простирая их навстречу входящему брату, но не поднимается с кресла, так что Мирону — Бубнову приходится склониться, чтобы он заключил его в свои объятия. Командующий облобызал брата, указал ему на стоящий рядом стул, стал расспрашивать его, откуда он, какими судьбами.

«Разреши курить», — спрашивает у брата Мирон — Бубнов, пристально всматриваясь в расплывшуюся в самодовольной улыбке физиономию Ивана.

{393} «Что же ты спрашиваешь, кури, — в каком-то бешеном восторге обуявшего его гостеприимства хохочет Горлов — Дикий. — Делай, что хочешь. У меня все по-простому, интеллигентщины не терплю, все по-солдатски, — и опять в его голосе слышатся широта, оптимизм, удаль. — Кури, пей, крой матом, но чтобы дело шло!»

— Согласен, можно не вставать, Алеша. Очень хорошо получается встреча братьев, — замечает Рубен Николаевич. — При такой «генеральской» встрече, несмотря на бурную радость Горлова, сразу чувствуется, что братья далеки друг другу.

Симонов советует Дикому со словами: «Кури, пей, крой матом…» — вынуть из ящика стола бутылку коньяка, бокалы, закуску и поставить все это перед Мироном, чтобы довести интересный замысел до степени театральной выразительности.

Теперь сцена приобретает еще более остросатирический характер, причем Алексей Денисович играет ее еще лучше, с большим азартом и комизмом. Наблюдая, как командующий извлекает из стола початую бутылку коньяка и все прочее, Мирон — Бубнов мрачнеет.

— Верно живете, Николай Николаевич, — хвалит его Симонов. — Мирон отметил, что брат не поднялся ему навстречу. Его тревожат самовлюбленность и показное радушие, с которыми принимает его Иван. Беспокоят произошедшие в нем перемены, бросившиеся в глаза после долгой разлуки. Курите и незаметно присматривайтесь к брату, как присматриваются к родному человеку, заметив у него признаки какой-нибудь опасной болезни.

Выполняя поставленную перед ним задачу, Мирон — Бубнов рассказывает Ивану о своей поездке в Америку, о том, как он работал на заводе у Форда.

«Ну как она, Америка, гниет очень?» — спрашивает его Горлов — Дикий с лукавой усмешкой. И ржет, отлично понимая каверзность заданного вопроса. А затем вспоминает, что до войны ему довелось побывать в Германии и во Франции: «Германия мне не понравилась. Скука! — безапелляционно заявляет он с пренебрежительной миной. — А вот во Франции пожили, да! — игриво признается Горлов с блудливой ухмылкой и, подняв руку, как бы ощупывает сладострастным, ласкающим жестом женскую грудь. — Жаль, что скоро отозвали!» — неожиданно отрубил Дикий, снова насмешив присутствующих.

— Иван ерничает, хвастается, раньше ему это было несвойственно — подсказывает Рубен Николаевич Бубнову мысль для внутреннего монолога, внимательно слушая вместе с ним рассказ Горлова о похождениях за границей.

Горлов — Дикий расспрашивает брата о делах и жене, сожалеет, что у того нет сына. «Сережка-то мой уж воюет!» — не утерпел, похвастался он.

«Нет, решительно никогда не замечал, что Иван так тщеславен», — опять подсказывает Симонов Мирону — Бубнову мысли для внутреннего монолога.

Особенно внимательно Рубен Николаевич слушает спор братьев об авиапромышленности, которая, по мнению командующего, дает мало самолетов фронту, проигрывает эту сцену внутренне вместе с актерами.

Горлов — Дикий спорит с Мироном начальственно, с чувством собственного превосходства. Говорит, что ругать его надо, советует поменьше со скоростью самолетов возиться, а давать их побольше, ссылаясь на преимущество немцев в воздухе.

— Дайте бой Ивану, приведите его в чувство, — советует Симонов Бубнову. — Вам уже ясно, что он зазнался. Здесь дайте понять, что характер {394} у Мирона такой же горячий, напористый, как и у брата, хотя манера спорить совсем другая. Иван подавляет собеседника своим авторитетом. Мирон аргументирует свою мысль, убеждает оппонента. Но спорит непременно темпераментно, как человек, влюбленный в свое дело.

Н. Н. Бубнов выполняет совет режиссера. Слово за слово спор между братьями разгорается все жарче. Мирон доказывает, что ни одна авиапромышленность в мире не сумела бы так быстро перестроиться в дни войны, как наша, и что благодаря этому теперь у нас вполне современные скоростные самолеты. Но Иван твердит свое, что число побеждает.

«А Суворов говорил — воюют не числом, а умением! — горячо напоминает Мирон командующему — Качество — великое дело!»

«Здравствуйте, а мы что же, воевать не умеем? — обиделся на брата Горлов. — Этого у нас хоть отбавляй, — хвалится он. — Суворова знаем и уважаем, но теперь и ему жарко было бы!» — И величественно откинулся на спинку кресла, выставив квадратный подбородок. На Мирона командующий глядел свысока, как на полное ничтожество. «Вам, штатским, этого не понять!» — осклабился он с чувством собственного превосходства.

Мирон — Бубнов выдерживает паузу, как бы осознавая, что самовлюбленности и чванству Ивана нет границ. Ни дружеский, родственный разговор, ни принципиальный спор с ним невозможны. Но Мирон прилетел на фронт с особым заданием, о котором он должен рассказать командующему. Лицо у исполнителя стало озабоченным, он взялся рукой за подбородок, напряженно думая о том, как начать этот разговор в создавшейся обстановке.

— Все верно, Николай Николаевич, — говорит Симонов. Свидание с братом оказалось совсем не таким радостным, как вы его себе представляли. Жаркий спор дал вам возможность увидеть Ивана в новом свете, раскусить его строптивый характер. Конфликт между братьями обострился, но не так легко оторвать от сердца родного человека. Ищите еще активнее выход из сложного положения, действуйте. Возьмите повыше.

Актеры выполняют задание, репетируют сцену в более напряженном ритме. Вот Мирон рассказывает командующему, что вчера они с конструктором показывали модель нового самолета в Кремле, где ему посоветовали срочно вылететь в штаб к Горлову. Здесь, в этом районе, приземлился заблудившийся немец на почти не поврежденном самолете новейшей системы, который ему необходимо осмотреть. Горлов — Дикий слушает брата с каменным лицом, только одна бровь удивленно поползла вверх. Выходит, он что-то прошляпил? Командующий потянулся к кнопке звонка, приказал адъютанту соединить его с начальником ВВС. И как же он распек своего начальника ВВС за то, что тот, не поставив его в известность, сообщил в Москву о потерпевшем аварию неприятельском самолете!

«Не беспокойся. Утром птичку будешь иметь, — обещает командующий Мирону Ивановичу, положив телефонную трубку на рычаг аппарата с победоносным видом. — У меня все, как часы!» — хвастается он и как ни в чем не бывало принимает свою излюбленную величаво молодецкую позу.

Но на губах у Мирона — Бубнова промелькнула скептическая улыбка. Его не обманывают ни бравый вид, ни бахвальство Ивана. Бешеная вспышка гнева командующего показала, что он не на высоте своего положения. Мирону ясно, что дела у него идут из рук вон плохо. И когда Горлов, словно позабыв о неприятностях, похохатывая от удовольствия, сообщил брату, что его наградили четвертым орденом, Мирон Иванович поступает так, как ему велит совесть. Поздравив Ивана, он тут же горько усмехнулся — мало ставят синяков генералам, а все больше ордена дают. Творческая задача, {395} предложенная режиссером, греет исполнителя. Теперь, когда актер понял ее не только умом, но и почувствовал всем сердцем, всем существом, он полнокровно живет в образе, остроумно и страстно дает Ивану Горлову тот бой, о котором шла речь выше.

Слушая Мирона Ивановича, Горлов — Дикий нахмурился, не теряя горделивой осанки. «Ты это брось, — нравоучительно советует он брату, укоризненно покачивая головой. — Зависть — плохое дело».

«Никак не завидую, Ваня, — возражает ему Мирон — Бубнов, поднимаясь из-за стола. — Потому вижу бурю, — предостерегает он брата, взглянув ему прямо в глаза. — Бойцов, средних командиров, еще, пожалуй, генералов, что командуют дивизиями, награждать надо, — говорит Мирон, смягчаясь, с любовью и уважением. — А вашего брата, которые повыше, — продолжает он, едва сдерживая накипающую ярость, — только после войны. — И дает себе волю, насмехается над Иваном, не щадя его самолюбия. — Особый орден придумал бы, так сразу на всю грудь, чтобы за километр видели — стратег идет, уважать и кланяться всем!»

«Шутник же ты, — недобро промолвил готовый взбелениться Иван Горлов. — Каким был в молодости, таким и остался».

Взгляды братьев скрестились, как шпаги. Мирон стоит высокий, широкоплечий, сильный, с открытым и мужественным лицом, как бы призывая Ивана одуматься, осознать, пока не поздно, свои ошибки и промахи.

— Да, очень хорошая сцена, — взволнованно говорит Рубен Николаевич. — Все доходит, все верно. Особенно важно, что критиковать Ивана Горлова начинает родной брат Мирон, желая ему добра. Он первым понимает, что упрямый, своевольный Иван отстал от жизни и в качестве командующего фронтом представляет собой тормоз в условиях Отечественной войны. В процессе работы мы нащупали сквозное действие — это борьба с горловщиной. Вот почему нам особенно важно, чтобы зритель вместе с Мироном Ивановичем понял, как страшна в дни войны горловщина.

Далее репетируется сцена совещания в штабе Горлова, Рубен Николаевич советует А. Л. Абрикосову, играющему командующего армией Огнева, подумать о том, что это очень талантливый, молодой полководец, с широкой перспективой.

— Как сыграть на сцене такого талантливого человека? — задал вопрос Симонов. — Прежде всего, мне кажется, надо сыграть высокий интеллект, найти, как смотрит Огнев, как он думает. — И Рубен Николаевич великолепно показывает, как остро мыслит Огнев, решая какую-то сложную стратегическую задачу. — Надо сделать все для того, чтобы Иван Горлов и Владимир Огнев были резко контрастными образами, — продолжает Симонов. — В отличие от зазнавшегося себялюбца Горлова, он, Огнев, человек благородный, гуманный, настоящий герой нашего времени. Владимир Огнев окончил военную академию. Он лучше всех понимает, что Иван Горлов неспособен перестроиться, освоить передовую военную науку и современную технику. И потому решительнее всех борется с горловщиной. Критикуя командующего фронтом, Огнев понимает, что он идет по краю пропасти. Мне кажется, что секрет этой роли в огромной собранности, железной воле, во внутренней и внешней сдержанности. Но Огнев не одинок. Автор недаром делает его другом ветерана, героя гражданской войны, командира кавгруппы Колоса, — обращается Рубен Николаевич к исполнителю этой роли А. И. Горюнову. — Колос так же, как Иван Горлов, из простой семьи, не получил образования, прошел через горнило гражданской войны, выдвинулся, но не одурел от власти, не почил на лаврах. Огнев и Колос настоящие патриоты, оба беззаветно любят Родину. Огнев и Колос сознают, {396} к каким гибельным последствиям могут привести ошибки Горлова. Это сближает их. Здесь надо вспомнить участников гражданской войны, хорошо командующих и в наши дни, заслуженно пользующихся любовью и уважением народа, — советует Симонов Горюнову.

— Самое сложное положение в штабе Горлова у члена Военного совета Гайдара, — говорит Рубен Николаевич Н. В. Пажитнову. — Роль эта написана примерно так, как Стародум в «Недоросле», заканчивающий пьесу словами: «Вот злонравия достойные плоды!» Гайдар тоже разрубает гордиев узел в финале «Фронта», объявляет с соответствующим нравоучением, что Горлов отстранен и вместо него командующим назначен Огнев. Но Стародум у Фонвизина ушел в отставку и ему легко разоблачать пороки, — смеется Симонов, — а Гайдар обязан работать рука об руку с Иваном Горловым, так что положение у него значительно сложнее. Поэтому Гайдара ни в коем случае нельзя играть резонером. Надо подумать о другом решении образа. Мне кажется, что Гайдар — человек внешне добродушный, но на самом деле это кремень-человек! При таком решении, Николай Викторович, может получиться интересный, не штампованный образ партийного руководителя, хоть роль написана суховато, риторично.

Рубен Николаевич устанавливает мизансцену. В кабинет входят Огнев — Абрикосов и Колос — Горюнов, как бы с мороза. Оба как положено рапортуют, что прибыли по приказанию командующего. Горлов — Дикий знакомит их с братом, предлагает садиться, спрашивает, как доехали.

Пока что он ведет себя так, как будто бы ему ничего неизвестно о статье в газете и критике Огнева. Генералы признались, что добрались с трудом. Сугробы большие. Машину на руках несли больше, чем ехали.

Но вот в кабинет вошли начальник штаба Благонравов — Н. Н. Смирнов и член Военного совета Гайдар — Н. В. Пажитнов. Генералы встали. Все обмениваются рукопожатиями.

Когда участники совещания усаживаются вокруг стола, Симонов просит, чтобы Огнев и Колос заняли места рядом, слева от командующего фронтом. Гайдару и Мирону Ивановичу он предлагает сесть справа от Горлова. Получается та фронтальная, широко развернутая от портала до портала мизансцена, ради которой было задумано оформление, дающее возможность подать актеров самым крупным планом.

«Давай, начальник штаба!» — приказывает Горлов.

— Здесь игровая пауза, — говорит Рубен Николаевич. — Горлов поставил начальника штаба в неловкое положение. Сначала должны были бы доложить об исполнении полученных ими ранее приказов Огнев и Колос. Поэтому генералы переглянулись. Благонравов выступил вперед.

Симонов показывает Смирнову педантичного штабиста, аккуратного, с желчным лицом, привыкшего иметь дело с приказами, указаниями, циркулярами. «Я думаю, пусть вначале доложит командующий семнадцатой, — говорит он бесстрастным, скрипучим голосом, как бы поправляя пенсне, — об исполнении приказа семьсот шестьдесят один, а также генерал-майор Колос». И методично перебирает бумаги в папке, скрывая недовольство.

— Благонравов принадлежит к группе положительных персонажей, говорит Рубен Николаевич, — хотя в этой картине он по долгу службы работает в тесном контакте с Горловым. Но в перспективе роли надо иметь в виду, что в последнем акте у него конфликт с командующим. Там он отказывается выполнять его головотяпские приказы. Давайте поищем такой образ, — предлагает Симонов исполнителю, — Благонравов — человек вполне порядочный, дельный начштаба, военная косточка, но ужасный пунктуалист. {397} Он отлично знает бешеный характер Горлова и ему подобных. У него годами выработанные спокойствие и выдержка. Взгляд — холодный, строгий. Попробуйте надеть пенсне, одни стекляшки, без оправы. Это поможет вам найти образ, манеру поведения. Перед началом доклада откройте карту с населенными пунктами и станцией Колокол, которая будет завешена драпировкой, чтобы до времени не отвлекать внимание зрителей. Обязательно заранее изучите направление ударов, изображенных на ней стрелами. И точно показывайте их, объясняя, как должны взламывать вражескую оборону Огнев и Колос по замыслу Горлова.

… Доклад Благонравова, излагающего волю командующего, воплощенную в приказах, Горлов — Дикий слушает, восседая в кресле, как владыка, на троне. Голова его горделиво откинута, шея ушла в плечи, нижняя челюсть выдается вперед. Весь он сияет, светится, каждое слово в речи начштаба звучит для него, как сладчайшая музыка. По временам он настораживается, как бы проверяя, точно ли передает начальник штаба его гениальный замысел разгрома врага, и тут же удовлетворенно жмурится, физиономия его расплывается в блаженной ухмылке. Вот он окинул карту орлиным взором. Незаметно скосив глаза, убедился, что все взгляды прикованы к ней. И опять откинулся на спинку кресла, как бы наслаждаясь мудрым планом и своим военным гением.

Благонравов — Смирнов, ровным, мерным, слегка квакающим голосом, водя указкой по огромной карте, рассказывает план окружения немцев на станции Колокол, родившийся в буйной головушке Ивана Горлова.

— Верно по мысли, но смелее ищите характерность, более резкий тембр голоса, — подсказывает Рубен Николаевич Смирнову, — Благонравов сам сухой, сучкастый, как жердь, и голос у него, словно бормашина. Заседания, совещания на сцене опасны тем, что зритель чаще всего скучает, слушая доклады и прения, особенно, если плохо понимает, о чем идет речь. Давайте решим, что для Огнева и Колоса карта — это поле боя, который он живо представляет себе во всех подробностях, с огромными потерями, с бессмысленными человеческими жертвами. Гайдар взвешивает все «за» и «против», соображает, какую ему следует занять позицию. Мирон Иванович наблюдает за военными, пытается понять, хорош или плох, по их мнению, план операции, предлагаемый Иваном. Горлов чувствует себя Суворовым, командующим штурмом Измаила. Боевые генералы понимают, что он не потерпит критики, хотя план его никуда не годится. Поэтому, слушая доклад начштаба, они внутренне готовятся к схватке с Горловым. Если мы сумеем насытить сцену политической страстностью, обжигающими мыслями, живыми человеческими чувствами, она непременно заинтересует, захватит зрителя.

«Получайте приказ и дерзайте!» — громогласно воскликнул Горлов — Дикий, обводя всех веселым, торжествующим взглядом, едва начальник штаба закончил свой доклад.

Огнев и Колос получили приказ, переданный им Благонравовым. Вынуди свои карты, что-то отмечают на них.

Гайдар — Пажитнов наклонился к Горлову. Взволнованно сказал ему, что если немцы стянули на станцию много танков, то может выйти так: нежданно-негаданно они бросят их в тыл Огневу.

«Ерунда!» — прервал его командующий, как бы не желая спускаться на грешную землю с высоты своего величия.

Но генералы поддерживают члена Военного совета, критикуют план, представленный Горловым. Советуют ему проверить сведения разведки о немецких танках.

{400} Горлов — Дикий слушает критические замечания пренебрежительно, насмешливо отмахивается от них. Но постепенно он разъяряется. Особенно обозлил его Огнев, посмевший напомнить, что на войне сначала надо взвешивать, а потом дерзать.

«Ну давай, давай, юноша, — подзадоривает командующий молодого генерала с недоброй улыбкой. — Он у нас в щелкоперы записался… В писатели полез. Во!»

Но Огнев — Абрикосов держится стойко. Смело и резко высказывает свое мнение о плане командующего фронтом. Дерзать, выполняя его приказ, нельзя. Потому что нет в нем мысли, все берется на «ура», на «авось», как будто бы противник дурак и спит.

«Разве так окружают? — едва сдерживая охвативший его гнев, спрашивает Огнев — Абрикосов, глядя прямо в лицо погано ухмыляющемуся Горлову. Глаза у него горят, словно раскаленные угли.

— Вы просто одним махом нарисовали круг, а нам, скачи, ребята, с двух сторон, замыкай!»

Горлов — Дикий как бы окаменел. Глаза его стали совсем светлыми, колючими. Лицо же его гуще заливает краска сжигающего его бешенства. Сопляк-мальчишка берется доказать по любому пункту, что план его непригоден.

«Довольно, генерал-майор Огнев! — оборвал он зычным, металлическим голосом молодого командира. — Ты забыл, что находишься не на комсомольском собрании, а у командующего фронтом. Я вызвал тебя не для дискуссии».

Юпитер, ты сердишься, значит, ты неправ! Все поняли это, но приказ есть приказ. Изменить его может только сам командующий фронтом. Но Горлов словно белены, объелся.

«— А ты как, старина? — обратился он к Колосу, осадив Огнева, — что ус крутишь?»

«Товарищ командующий! — сурово, пересиливая волнение, отвечает ему Колос — Горюнов. — Дорогой Иван Иванович, с тобою я всю гражданскую войну прошел, — продолжает он, встав, потупив лобастую голову, — вместе хлебали и радость и горе, умереть за тебя готов, — голос его пресекся, но справился старик с волнением. Поднял голову. — Но правда — выше всего, — решительно говорит он, повысив голос. — А правда на стороне генерал-майора Огнева». — И советует командующему фронтом передать армии Огнева танковый корпус.

Но не желает слушать советов Иван Горлов, не терпит он критики. Рвет и мечет. Члену Военного совета пришлось предложить ему, все же, выслушать генералов. Как ни упрям Горлов, а уступил, сделав вид, что осточертела ему говорильня.

Держится Горлов — Дикий уверенно, разговаривает властно, а между тем чувствуется, что сидит он теперь в кресле, как на шипах. Ведь план задуманной им операции окажется липой, если прошляпил начальник разведотдела, а у немцев свыше двухсот танков на станции.

По приказанию командующего является начальник разведотдела полковник Удивительный (А. И. Бизюков).

— Бюрократ, рак-отшельник, — коротко охарактеризовывает Удивительного Симонов.

Держится Удивительный — Бизюков внушительно. Впечатление такое, будто он закован в панцирь. Голова у него вращается вместе с туловищем. Удивительный солидно молчит, солидно покашливает. Однако, попав под перекрестный огонь сыплющихся на него вопросов боевых генералов, {401} он растерялся. Ни на один из них не может ответить точно, сведения у него весьма приблизительные.

Слушая сбивчивые ответы начальника разведотдела, Гайдар пришел к какому-то решению.

«Товарищ командующий, я должен поговорить с вами, — обратился он к Горлову. — Прошу на несколько минут». — И вышел из кабинета.

Поднялся и Горлов — Дикий, но как! Едва только он встал на ноги, как точно почувствовал мурашки в икрах. Засиделся. Пританцовывая, кряхтя, приседая, он направился на выгнутых колесом ногах старого кавалериста вслед за членом Военного совета с озорной, веселой ухмылкой.

Забегу вперед и скажу, что на спектакле в зале всегда в этом месте раздавались смех и дружные аплодисменты. Все понимали, что именно засиделся Горлов, пора его снимать. Но вернусь к описываемой репетиции.

Самая важная, кульминационная сцена, в которой конфликт с Горловым достигает своего апогея, смотрится с неослабевающим вниманием, — сказал обрадовано Рубен Николаевич, — теперь ясно — мы проверили это практически! — что сквозное действие спектакля — борьба с горловщиной греет актеров, помогает им жить в обстоятельствах публицистического спектакля. Идея оживает, когда ее не декларируют, не докладывают, а искренне верят в нее. Когда ею полнокровно, темпераментно живут все исполнители, когда она становится их собственной идеей!

Репетируя конец картины, Симонов советует актерам сыграть его резко-контрастно по сравнению с предыдущей бурной сценой, напомнив им о военной дисциплине. Внутренне страсти кипят и бушуют по-прежнему, но внешняя форма их выявления должна быть теперь, когда совещание окончено, совсем другой, сдержанной. После короткого разговора с Гайдаром Горлов возвращается вместе с ним в кабинет и говорит Огневу, что его сосед слева, командующий двадцать пятой Орлов, выдвинется и прикроет его тылы. Предупреждает генералов, что приказ должен быть исполнен точно и за малейшее отклонение он оторвет голову.

Рубен Николаевич устанавливает мизансцену. Первым в кабинет бодро входит с высоко поднятой головой Горлов — Дикий и останавливается возле своего кресла в позе Наполеона. Гайдар задерживается в дверях и наблюдает за ним. Огнев и Колос поднимаются со своих мест и стоят как по команде «смирно». Колос — Горюнов приземистый, плотно сбитый. Огнев — Абрикосов высокий, красивый, мощный, настоящий богатырь.

Командующий разговаривает с генералами строго официально. Бросив на Огнева испепеляющий взгляд, он делает ему замечание за недостойное поведение.

«Впредь буду спрашивать по всей строгости. Ясно?.. — чуть возвышает он голос. Сейчас Горлов само воплощение воинской дисциплины. — Я спрашиваю: Ясно?» — повторяет он свой вопрос, смерив Огнева с головы до ног испытующим, придирчивым взглядом. И перед нами снова крупный полководец, стратег и политик, крепко держащий в руках бразды правления.

«Так точно, товарищ командующий», — отчеканил Огнев — Абрикосов. Глаза его гневно сверкают, на скулах играют мышцы. Ведь он лучше всех понимает, во что обойдется безграмотный приказ Горлова! Но воинский долг и железная дисциплина обязывают его повиноваться. «Разрешите идти?» — спрашивает он, как полагается, у командующего. И в том, что Огнев сумел взять себя в руки, его моральная победа над Горловым.

Все вышли из кабинета. Командующий опустился в кресло. Облокотившись на стол, он царственно откинул голову, как лев в клетке, глядя перед собой пристальным, немигающим взглядом.

{402} По военной ту‑рум‑пум

Шел в борьбе и пу‑рум‑пум

Боевой восемнадцатый год… —

мурлыкает Горлов — Дикий низким, хрипловатым голосом дорогую его сердцу песню. Испортили ему праздничный день брат Мирон, Гайдар, Огнев и Колос своей критикой. В голосе командующего, вспоминающего свою удалую, боевую молодость, слышатся рокочущие, рычащие ноты. Так сидит Иван Горлов — могущественный, властный, томясь в пустыне своего кабинета, готовый разносить, «вправлять мозги», «отрывать головы».

— Вот это класс! Охотно принимаю, Алеша, такой финал, — говорит Симонов, заканчивая репетицию.

Из театра мы вышли вместе с Диким.

— Хороший режиссер Рубен Николаевич, — сказал мне Алексей Денисович. — Все понимает, чувствует каждое намерение актера. Работать с ним легко, радостно.

Спектакль «Фронт» рос, формировался, все более вырисовывался не по дням, а по часам. Симонов ежедневно репетировал одну-две картины сначала в фойе, а затем дорабатывал их на сцене.

Строя спектакль, Рубен Николаевич раскрывал главную мысль пьесы, выверял рисунок каждой картины, каждой сцены, срепетированной в фойе. Он не «укрощал» Горлова и его приспешников, не смягчал их конфликты с положительными героями, а, наоборот, обострял эти конфликты так же, как в первой картине. Несмотря на скоростные темпы работы, неустанно заботился о том, чтобы актеры нашли типические образы и органично жили в предлагаемых обстоятельствах. Симонов искал форму и стиль публицистического спектакля, мобилизуя все выразительные средства театра.

Расскажу, как были поставлены и сыграны самые ответственные сцены в спектакле «Фронт», на протяжении которого Ивану Горлову и его окружению противопоставлялись бойцы и командиры, выносившие на своих плечах все тяготы войны.

Во второй картине сцена представляла собой гостиную в квартире командующего фронтом. На фоне темно-зеленых драпировок отчетливо видны позолоченный столик, несколько кресел и стульев, посредине две тумбочки со стоящими на них зажженными канделябрами. Вот и вся обстановка. За кулисами, по-видимому, в столовой, слышны шум, тосты, звон бокалов, пьяные возгласы.

Из арки, затянутой занавесом, в гостиную выходят Мирон и Гайдар. В этот момент за сценой слышна хмельная песня. Оба они останавливаются, оборачиваются и слушают эту пьяную песню, с негодованием представляя себе, что происходит в столовой.

Из этой же арки, вслед за ними, выходит гвардии лейтенант, сын командующего фронтом, артиллерист Сергей Горлов (И. М. Доронин). В руках у него бокал. Чуть покачиваясь, он подходит к Мирону Горлову и Гайдару. Обращаясь к дяде, Сергей — Доронин весело смеется, с восторгом рассказывает, что сдружился с бойцами. С любовью описывает их характеры.

Но вот в арке, спиной к зрителям, появляется с бокалом в руке Горлов — Дикий. Все затихает.

«Снова слышу голос твой,  
Слышу и бледнею…» —

с чувством поет командующий под аккомпанемент гитары. За кулисами ему вторит чей-то голос.

{403} В пьесе нет сцены, где бы Горлов встретился с сыном Сергеем. Поэтому Симонов находит такую мизансцену. В то время как отец поет, Сергей — Доронин направляется к нему с наполненным бокалом. Но в этот момент в столовой провозглашают тост: «За здоровье товарища командующего фронтом, ура!» Видно, что к командующему тянутся чьи-то руки с бокалами, чтобы чокнуться. Кто-то полез целоваться с ним. Окруженный оравой пирующих, Горлов скрывается за кулисами.

«А я не желаю, за командующего фронтом не пью!» — резко говорит Сергей — Доронин. Круто поворачивается и возвращается к дяде. Чувствуется, что его оскорбила и возмутила шумиха, поднятая подхалимами вокруг отца. Таким образом, встречи отца с сыном мы не увидели, но поняли, что Сергей Горлов относится к нему так же критически, как и дядя Мирон Иванович. Больше всего огорчает гвардии лейтенанта Горлова неприязнь отца к его командующему, генералу Огневу, не приглашенному на вечер.

«А мой отец — недалекий человек… — говорит он негромко, задумчиво. — Эх, обидно!» — И, поставив бокал, выходит вон.

Гайдар и Мирон Горлов остались в гостиной одни. Задумались. Зашагали из угла в угол. Сергей сказал то, о чем размышляет сейчас каждый из них. Молча ходят Мирон — Бубнов и Гайдар — Пажитнов, чтобы не смотреть в глаза друг другу, не желая, а может быть, еще не решаясь говорить о том, что волнует их.

Вот оба остановились на авансцене, повернувшись лицом в зрительный зал. Так могут стоять люди рядом, думая каждый о своем, глядя в окно. Но окна нет. Мизансцена условная. Однако внутренне она должна быть до конца оправданна. И тогда зритель заволнуется смыслом важнейшего политического разговора Мирона с Гайдаром.

— Здесь не прямое общение, а одновременно с партнером и со зрительным залом, — говорил Рубен Николаевич. — Это откровенно публицистическая сцена. Поэтому все дело здесь в темпераменте мысли. Гайдар и Мирон сосредоточенно думают, глядя перед собой. Вслух они произносят лишь часть сильно тревожащих их мыслей. Оба про себя судят Ивана Горлова. Поэтому думают в паузах, между репликами. Особенно важен в диалоге тот момент, когда они приходят к решению, что пора объявить войну невеждам и невежеству.

Далее, после разговора Мирона с Гайдаром, в гостиную выходит командующий фронтом, а вскоре, вслед за ним, гости с бокалами, военные и штатские, впереди — генерал-майор Хрипун. Симонов превращает этот выход в целое шествие.

В столовой послышались пьяные возгласы и звуки какого-то импровизированного джаза. И вот из арки в гостиную вваливается шумная компания сильно захмелевших собутыльников, дующих в какие-то свистульки, со сковородками, никелированными подносами и всевозможными трещотками в руках. Среди гостей три гитариста и вдребезги пьяный корреспондент Крикун, оглушительно громыхающий оркестровыми тарелками. Вся эта компания с хохотом, воплями, стараясь подладиться под какофонию джаза, процессией движется по авансцене и скрывается в противоположной кулисе. Судя по долетающим звукам и гомону, она продолжает свое шествие по анфиладе комнат и снова врывается через арку в гостиную, причем какофония достигает своего апогея, а обалдевший Крикун — Плотников пытается вдарить в тарелки, промахивается и чуть не плюхается на пол. Взрыв хохота.

Если бы мы увидели такое пьяное шествие в мирное время, то всласть посмеялись бы, но сейчас, в дни войны, оно кажется каким-то наваждением, кошмаром, хотя сыграно все без «пересаливания».

{404} — Избегайте нарочитого, гротескового разоблачения персонажей, — советовал Симонов исполнителям, репетируя эту сцену. Само пьяное шествие носит остросатирический характер. Поэтому подчеркивать ничего не нужно. Все образы должны быть сыграны реалистически, чтобы зрители узнавали в действующих лицах живых людей. — И советовал исполнителям идти «от себя» к образу.

Но вот гости с хохотом разбрелись по гостиной. Одних режиссер усадил в кресла, других расставил группами в разнообразных, живописных позах. Получается замечательно выразительная, широко развернутая, фронтальная мизансцена.

«Товарищ командующий, — вытягивается перед Горловым генерал-майор Хрипун, — наш знаменитый любимец, заслуженный артист товарищ Грустный хочет сказать несколько слов и на прощание спеть нашу любимую песню. Прошу, товарищ Грустный», — обращается он к исполнителю этой роли В. Г. Кольцову.

Горлов — Дикий, как и все, изрядно подвыпил. Но держится он орлом, хмель его окрыляет.

«Позвольте полминуты, — выступает вперед Грустный — Кольцов. — Я так радостно взволнован, — начинает он, встав в позу солиста на эстраду, чуть отставив ногу и касаясь пола носком. Все эти три месяца, которые я провожу здесь, среди вас, на передовой линии фронта, — говорит он монотонно, речитативом, как оперные певцы в роли Германа, читающие письмо Лизы в “Пиковой даме”, — меня так потрясли, закалили, наполнили величайшими чувствами, святыми чувствами любви и ненависти…»

«Слушайте, Грустный, вы лучше спойте, — иронически прервал его Мирон, — а то надорвете голос речью…»

Среди слушателей легкое движение, всем им до черта надоели речуги. «Спойте… Спойте… не надо говорить!..» — раздались голоса.

«Позвольте, позвольте, — подскочил к Грустному председатель горисполкома Местный (В. В. Балихин). — Я, как мэр города, протестую и интеллигенцию зажимать не позволю, — вопит он в каком-то наитии, с пьяной ухмылкой на физиономии, вытянутой к носу, почти без подбородка, какие в народе метко называют “кувшинное рыло”. — Артист Грустный, продолжай речу».

«Хорошо. Свое мнение, свои мысли я отражу в песне, — кротко соглашается Грустный. И без паузы начинает под аккомпанемент гитар:

Отвори потихоньку калитку,  
И войди в тихий сад, словно тень!»

Все смолкли, разнеженно наслаждаясь романсом.

— Алеша, слушай пошляка Грустного, как Шаляпина, — посоветовал Рубен Николаевич Дикому.

И вот как сыграл это Алексей Денисович. Горлов осторожно берет позолоченный стул и тихохонько, на цыпочках подходит к Грустному, который, чуть откинув седеющую голову, печально поет его любимую «Калитку». С умиленной улыбкой он садится возле певца и, весь подобравшись, чутко слушает. Неожиданно, после второго куплета Хрипун громко захлопал в ладоши. «Браво!» — заорал он в восторге. Но Горлов бросил на него такой грозный взгляд, что Хрипун мгновенно затих. С улыбкой, как бы желая поблагодарить командующего за внимание, Грустный склоняется к нему и поет для него одного, великого полководца. Горлов прикрывает глаза, блаженно покачивает головой и чуть слышно подпевает Грустному. Но вот звучит последняя чарующая, сладостная нота… Горлов изумленно, в немом {405} восторге замер, на глазах его слезы умиления… И вот затихла она, эта сладостная нота, растворилась в благоговейной тишине… «Здорово, артист!» — оглушительно, раскатисто крикнул командующий, как бы за стеснявшись непрошенных слез, и подчеркнул свой возглас свойственным ему резким жестом.

«Здорово оторвал!» — неистово поддерживает его Местный. Все бешено зааплодировали. «А теперь давай лезгинку. Эх!..» — не унимается «мэр города» и с ножом в зубах пускается в пляс.

А заканчивается эта вакханалия крупным столкновением двух братьев. Тщеславный, самолюбивый Горлов произносит монолог, который начинает как бы смущаясь, тихо, скромно. Признается, что человек он простой. Начал воевать, окончив «университет» — три группы на селе. Воевать учился не в академиях, а в бою. Но ведь главное у полководца в душе. Если она смелая, храбрая, напористая, тогда никто не страшен. «А этого у нас хоть отбавляй!» — подкупающе хохочет он, окинув присутствующих озорным, бесшабашно веселым взглядом. И опять принимает свою излюбленную позу Наполеона, заложив одну руку за спину, а другую — за борт мундира.

Речь командующего вызывает бурю восторга. Это вдохновляет его.

«Война — не академия, — продолжает Горлов. — Главное — ищи врага, бей его там, где обнаружил, действуй без рассуждений!!.» — изрекает он и ждет одобрения, оглядывая лица гостей.

«Правильно, правильно», — отвечает хор голосов, и снова гремят аплодисменты.

Распалившись еще более, Горлов сожалеет, что некоторые его генералы, книжные стратеги, этой простой истины до сих пор не уразумели. Все о военной науке болтают. Приходится им крепко мозги вправлять.

Веселое оживление, хохот, овации. Но здесь не выдержал и перебил брата Мирон. Во всеуслышание заявил, что много еще у нас некультурных командиров, непонимающих, что опыта гражданской войны недостаточно, чтобы хорошо воевать в наше время. И опять разгорелся важный политический спор, на котором режиссер сосредоточивает внимание всех присутствующих, чтобы зрители вместе с Мироном пришли к заключению, что Гор лов с его непомерным властолюбием, упорством, устарелыми взглядами неисправим.

«Надо бить их, этих самовлюбленных невежд, — страстно, с болью и гневом говорил, глядя прямо в зрительный зал, Мирон — Бубнов в финале картины, — бить их в кровь, вдребезги и поскорее заменить их другими, новыми, молодыми, талантливыми людьми. Иначе можно загубить наше великое дело!» — И зрители отвечали ему единодушными, бурными аплодисментами. Оформление третьей картины, которой начинается второй акт, представляет собой комнату в домике, находящемся в местечке Вороньи Плоты, только что освобожденном от немцев частями армии Огнева. На заднем плане установлена на фоне сукон стенка с дверью и замороженным оконцем. На первом — небольшой стол. В комнате видны следы погрома, в ней жил зверски замученный гитлеровцами вместе с другими жителями городка школьный учитель — отец Владимира Огнева. Вороньи Плоты — его родина. Сейчас в этой комнате расположен штаб Огнева. Оформление такое же лаконичное, как и в предыдущих картинах.

Р. Н. Симонов говорил, что штаб Огнева и окружающие его люди должны производить совсем другое впечатление, чем штаб и штабисты Горлова. Владимир Огнев — молодой коммунист, но стиль работы у него ленинский. Не случайно автор назвал его Владимиром. Рубен Николаевич рассказывал, {408} что одной из отличительных черт В. И. Ленина было умение сразу понять человека, определить, на что он способен. Об этом он слышал от старых большевиков, с которыми беседовал, когда ставил спектакль «Человек с ружьем» Н. Ф. Погодина.

— Вот потому что Ленин так хорошо разбирался в людях, — сказал Рубен Николаевич А. Л. Абрикосову, — у него и не было ошибок, когда он доверял человеку ту или иную работу, тот или другой пост. Мне кажется, что Владимир Огнев должен обладать такой же способностью — сразу распознать человека. Поэтому у него в штабе все находятся на своих местах и сам штаб работает, как часовой механизм!

Каждый участник этой картины, работая над образом, стремился к тому, чтобы было ясно, почему именно его выбрал Огнев, за какие качества именно ему доверил ту или иную должность в штабе.

Помню, как помог мне Рубен Николаевич найти образ начальника политотдела армии Огнева. Сама фамилия — Орлик говорила о том, что это человек мужественный, боевой, храбрый. Таким я и пытался играть Орлика. Но Симонов обратил мое внимание на то, что Огнев дружески называет своего начальника политотдела «профессором».

— Очень важно, — сказал Рубен Николаевич, — что Огнев заботится о том, чтобы сплотить вокруг себя отлично знающих современную военную технику, по-настоящему культурных людей. Поэтому решить вашу роль можно интересно и необычно. Мне представляется, что Орлик очень интеллигентный, несколько рассеянный человек, владеющий двумя-тремя иностранными языками. С виду совершенный философ. Гимнастерка у него топорщится совсем не по-военному, очки на носу, вихор на затылке. Но необыкновенно смелый, честный, высокообразованный и умный человек.

Тут же Симонов припомнил одного своего знакомого, известного композитора, проявившего себя в дни войны настоящим храбрецом, который мог послужить прообразом для моего Орлика. И очень хорошо, с большой любовью и юмором показал его.

— Рука у Орлика повреждена осколком мины, — фантазировал Рубен Николаевич, — возьмите ее на перевязь. Шинель наденьте так, чтобы раненая рука была под ней. Когда войдете в штаб, попробуйте протереть запотевшие на морозе очки здоровой рукой. Предположим, что Орлик близорукий. Это приспособление поможет вам найти характерность. Говорите монолог, снимая шинель опять же одной здоровой рукой, преодолевая неудобство.

Слушая Симонова, я ярко представил себе Орлика, оделся и сделал все так, как он посоветовал. Раненая рука на перевязи заставила меня застегнуть шинель на одну пуговицу, причем свободный рукав болтался.

И когда я, Орлик, войдя в штаб, раздеваясь, протирая запотевшие очки, стал рассказывать, что побывал в батальоне, где командир — настоящий барин и политрук тоже, завели себе повара, жрут за пятерых, а кухня для бойцов работает ни к черту, текст стал живым. Фраза: «Бойцы набили морду повару за то, что всегда варит бурду» — в устах сугубо интеллигентного, похожего на философа Орлика прозвучала неожиданно для меня с юмором. Так, талантливый показ Рубена Николаевича, подсказанная им характерность и физические действия помогли мне найти образ.

Особенно заботился Симонов о том, чтобы Колос — Горюнов и все окружающие Владимира Огнева любили его, относились к нему с глубоким уважением, по-настоящему переживали вместе с ним постигшее его горе.

Это должно было чувствоваться начиная с первой же сцены, в которой адъютант Огнева рассказывает прибывшему в штаб Колосу о том, что командующий {409} армией разыскивает сейчас среди свезенных на площадь для похорон жертв фашистов тело отца.

Хорошо помню, что Рубен Николаевич посоветовал А. Л. Абрикосову сыграть первый выход и монолог не так, как это подсказывает авторская ремарка: «Выходит Огнев, молча сел за стол, склонив на руки голову».

— Если Огнев будет вести себя так, как об этом говорится в ремарке, — сказал Симонов Андрею Львовичу, — то получится, что он убит личным горем. Поэтому нам надо сыграть здесь иначе, другую задачу. Личная драма, личное горе должны сплестись с мыслью о чудовищных зверствах немецких оккупантов, о миллионах замученных ими людей в концлагерях, отравленных в душегубках, заживо похороненных во рвах. Попробуйте, войдя в комнату, где жил отец, с площади, на которой вы собственными глазами видели десятки жертв кровавых расправ гитлеровцев, осознать все это. Живите не только личным горем, но и жаждой мести. Тогда это будет правда публицистического спектакля.

И хорошо показал разницу между тем, что значит «играть» драму так, как это обычно делают в театре, и мыслить по-настоящему, живо представляя себе все то, о чем он только что рассказывал Андрею Львовичу.

Монолог Огнева в исполнении Абрикосова произвел сильное впечатление. Начал он его, стоя в дверях, опустив руки, как бы видя перед собой картину, на всю жизнь запечатлевшуюся в его мозгу.

«Не узнал… не узнал родного отца. Всех искалечили звери. Искалечили так… — говорит он тихо, как бы осознавая нечеловеческую жестокость палачей, — страшно смотреть! — И медленно двинулся на зрительный зал. — Постреляны, посечены, глаза повырваны, — продолжает Огнев, терзаемый мукой, порождающей гнев. — Лежат старики, а шли пели. “Смело, товарищи, в ногу” пели… — голос его крепнет. — За это их зверье!..»

И в этот момент мы узнали в А. Л. Абрикосове того Огнева, который только что пережил страшную драму, но не сломился, а нашел в себе силы, чтобы жить и отомстить фашистским извергам за отца и его товарищей.

Драматизм положения, в котором находится Огнев, усугубляется тем, что операция, задуманная Горловым, как того и следовало ожидать, оказалась сплошным головотяпством.

«Чего стоит теперь стратегия Горлова?» — гневно спрашивает Огнев — Абрикосов, обращаясь к Колосу, Орлику и своему начальнику штаба, склонившимся над расстеленной на столе картой. Они вместе продумывают родившийся у Огнева план неожиданного, дерзкого контрудара, расстраивающего все то, что подготавливают немцы. Опять фронтальная, выразительная мизансцена, сосредоточивающая внимание на задумавшихся над картой Огневе и его товарищах.

Симонов ставит сцену совещания Огнева с командирами так, чтобы она носила характер деловой, товарищеской беседы в обстановке, не позволяющей терять ни одного мгновения. Иначе говоря, он пользуется теперь совсем другой палитрой красок, чтобы эта сцена резко отличалась от описанного выше совещания в штабе Горлова.

В то время когда участники сцены горячо обсуждают план смелой операции, так умно и талантливо задуманной Огневым, в дверях штаба появляется капитан с шифровкой от командующего фронтом.

Помню, что на спектакле в этот момент в зале всегда воцарялась тишина. Зритель настораживался — чего еще ждать от Горлова? Вот как была поставлена Рубеном Николаевичем эта кульминационная, короткая, почти безмолвная сцена.

{410} Огнев берет поданную ему капитаном шифровку, читает ее. Карандаш затрещал в его руке и, переломленный, упал на стол. К Огневу подошел Орлик, молча прочел шифровку. Огнев взглянул на Колоса, передал ему радиограмму. Колос прочел ее, нахмурился и протянул шифровку начштабу. Огнев встал. «Ну, что скажешь? — спрашивает он Колоса. Тот свирепо крутит усы, молчит. — Что скажете? — возбужденно повторяет свой вопрос Огнев, обращаясь ко всем. — Да говорите! — вырвал он радиограмму из рук начштаба. — Что это такое?»

Реакции, долетавшие из зала, свидетельствовали о том, что с каждым вопросом Огнева зритель приходил все в большее волнение. Да и можно ли было оставаться равнодушным в те дни к тому, что командующий фронтом предлагает Огневу отступить на исходные позиции, потому что танковый корпус потрепан и немцы сомкнули клещи. Взяли армию Огнева в окружение.

«Пробиваться? Зачем? — яростно спрашивает товарищей доведенный до белого каления Огнев — Абрикосов. — Он говорит, что танковый корпус потрепан, помочь не сможет. Неправда, танковый корпус погиб! — все возвышая голос, разоблачает Огнев Горлова. — А теперь выходит, что будет потрепана и моя армия!..»

Монолог командарма Огнева, в котором он говорит, что воронье уже слетается, зритель слушал затаив дыхание. Последние фразы этого монолога: «Моя армия будет жить, драться и побеждать. Она может и сделает это!» — всегда покрывались бурей аплодисментов.

В пьесе «Фронт» нет любовной интриги, ревности, борьбы соперников. Казалось бы, в ней нет ничего такого, что нравится широкой публике. Но я не могу припомнить ни одного другого современного спектакля, в котором бы накал политических страстей был так высок, чтобы благодарный зритель аплодировал так много и неистово, как это было во «Фронте». И аплодировал он так потому, что судил горловщину и вместе с героями пьесы всем сердцем верил в победу.

Оформление следующей, четвертой, картины выглядело так: прямо перед зрителем окоп, укрепленный бревнами. Вблизи окопа дорожный столб с прибитой к нему доской-указателем на немецком языке. Ясно, что совсем недавно здесь были немцы. На заднем плане видна опушка березовой рощи, а посредине сцены — одинокая березка среди сугробов. На бруствере окопа лежат противотанковые ружья.

Когда обсуждали эскиз декораций, раздавались голоса, что они резко отличаются от лаконичного оформления всего публицистического спектакля. Но Рубен Николаевич защищал В. Ф. Рындина и его работу.

— На мой взгляд, это самая ответственная картина в спектакле, — говорил Симонов. — Ведь именно в ней зритель увидит рядовых бойцов нашей армии, вставших насмерть против вражеских танков. Ради чего автор вводит ее в свою сатирическую пьесу? Он делает это ради того, чтобы воочию показать дружбу народов нашей страны, подвиг народный. Недаром в сцене участвуют бойцы четырех национальностей: русский богатырь — сибиряк Башлыков, грузин Гомелаури, украинец Остапенко и казах Шаяметов. В свете их подвига ошибки Горлова становятся еще очевиднее, еще вредоноснее. Картина «Бой» проиграет на фоне нейтральных сукон, поэтому я принимаю поэтическое, реалистическое оформление, предложенное Владимиром Федоровичем.

Картину «Бой» репетировали прямо на сцене, работать ее в тесном фойе было бессмысленно. Сама планировка декораций — расположенная параллельно рампе укрепленная стена окопа — давала режиссеру возможность {411} строить такие же широко развернутые, фронтальные мизансцены, как и в других картинах.

Особенно запомнилось мне, как работал и решил Рубен Николаевич сцену чтения письма с родины.

Симонов предложил мизансцену: Гомелаури (Э. Г. Экимов) присел с письмом в руках на ящик с патронами. Остапенко (Б. М. Шухмин) и Шаяметов (И. И. Каширин) расположились подле него. Башлыков (Ф. И. Одиноков) стоит возле бруствера окопа, как бы наблюдая за неприятелем, по временам оборачивается к товарищам и слушает вместе с ними, как читает им вслух младший сержант Гомелаури письмо, полученное от жены Тамары.

Гомелаури — Экимов читает письмо негромко, с трудом разбирая некоторые слова, как это делают малограмотные люди. Товарищи правдиво слушают его, но сцена не звучит.

Рубен Николаевич не прерывает исполнителей, внимательно наблюдает за ними, задумывается.

Потом поднимается на сцену и предлагает Экимову читать письмо, почти не заглядывая в него. Говорит, что письмо это с родины, которое стосковавшийся по жене и родным Гомелаури ждал долгие месяцы, он читал и перечитывал много раз и потому запомнил его чуть ли не наизусть.

И Симонов великолепно показал молодому актеру, как взволнованно, поэтично нужно читать письмо, отправленное еще в начале сентября, а полученное под Новый год. Затем остальным участникам сцены советует слушать письмо с интересом, но каждому в то же время вспоминать о своем, как бы видя родные места, родные лица.

Вот так прозвучала сцена, когда исполнители сыграли ее так, как им посоветовал режиссер.

«Мой дорогой, любимый Акакий, — лирично, с волнением начинает Гомелаури — Экимов, опустив письмо на колени, глядя в снежную даль, — целую тебя крепко и сообщаю…» — голос его пресекся, на глазах блеснули слезы.

«Не спеши, — строго останавливает его Остапенко — Шухмин, выручая товарища. — Давай сначала».

«Пожалуйста, шагом читай», — ласково, с вежливой улыбкой просит Гомелаури Шаяметов — Каширин.

«Мой дорогой, любимый Акакий…» — выполняет просьбу товарища, взяв себя в руки, грузин, как бы видя перед собой лицо жены.

«Любимый…» — задумчиво покачал головой казах, вспоминая свой дом, свою жену.

«… Целую тебя крепко и сообщаю: папа и мама здоровы, — тепло, с любовью продолжает Гомелаури, — тебе кланяются, а сынок твой Гога…»

«Сынок…» — сказал дрогнувшим голосом Остапенко и опустил голову.

Все письмо Гомелаури — Экимов читает задушевно, вполголоса, так, как припоминают люди любимые стихи. Письмо он бережно держит в руках, не заглядывая в него. Товарищи сосредоточенно слушают Гомелаури, печалятся и радуются вместе с ним и думают о своем. Один только раз поднес младший сержант письмо к глазам, когда дошел до того места, где жена рассказывает ему о безобразиях в колхозе, о мошенниках — бригадире и счетоводе, пользующихся тем, что мужчины ушли на фронт и безнаказанно пьянствующих и нагревающих руки. «Мы написали в газету, и счетовод уже арестован, а бригадир нет, выкрутился», — прочел он, сверкая глазами, и вспыхнул, как порох: «Не выкрутится. После войны я его окончательно задушу».

{412} «Читай…» — степенно утихомирил его Остапенко. Бойцы молчат, лица у них суровые. Такое молчание красноречивее всяких слов.

Но вот и заключительные строки письма. В них привет товарищам мужа, пожелание поскорее разбить фашистов и приглашение всех в гости.

До последнего слова слушают товарищи Гомелаури с глубоким вниманием письмо его верной Тамары. Радостно тронуло их приглашение в гости.

«Мне такое письмо получить! — от всего сердца воскликнул Шаяметов — Каширин. — Не знаю, чтобы сделал…»

И все поддержали его, заволновались, вспоминали о плохой работе почты. Возмутились, что не доходят письма из дома.

Гомелаури предлагает коллективно написать начальнику почты: «Слушай, куда смотришь? У тебя бюрократы сидят. Просим тебя…»

«Нет. Не так, — решительно прерывает его Остапенко — Шухмин. Чтобы дошло, как следует, надо сразу обложить, потом вмонтировать и снова обложить!» — свирепо говорит он, принимает позу одного из запорожцев с картины Репина, диктующих писцу историческое письмо турецкому султану.

Самой важной в описываемой картине была сцена боя, в которой надо было показать героическую стойкость рядовых воинов и командиров, их отвагу и мужество.

Гвардии лейтенант Сергей Горлов — Доронин смотрит в бинокль и отдает приказ передать на батарею, что справа, у мельницы, — появились вражеские танки. Телефонист повторяет его приказ в трубку.

Бойцы бросились по местам, берут противотанковые ружья, готовят гранаты.

Но как показать на сцене бой, в котором участвует множество танков? Современный бой, когда техника стала такой сложной и мощной, что она во многом решает исход грандиозных сражений?

Работая над этой сценой, Рубен Николаевич напоминал, что в музыке форте звучит особенно сильно после того, что предыдущий кусок сыгран пиано, пианисимо. Сказал, что этим можно и должно пользоваться и в театре, чтобы добиться необходимого впечатления. И предложил играть сцену подготовки к бою и настороженного ожидания все ближе подходящих танков в самом напряженном ритме, но почти не повышая голоса. А затем ввести ее все более активно, наращивая громкость с тем, чтобы в кульминационный момент вступил оркестр, разучивший написанную композитором А. А. Голубенцевым музыку современного боя.

Строил сцену Симонов так. В то время когда Сергей Горлов отдает приказы, а бойцы делово, без суеты выполняют их, в окоп, пригнувшись, почти вползает санитарка Маруся (А. Д. Андреева), с санками в руках.

«Маруся, ты чего сюда прилезла? — замечает ее, оторвавшись от бинокля, гвардии лейтенант Горлов. — А кто на батарее?»

«Там Катя, — отвечает, как бы успокаивая его, санитарка, — а я здесь буду. Вдруг что случится». — И присаживается на санки.

Рубен Николаевич говорил, что Маруся должна быть бойкой, совсем молоденькой девушкой. До войны она работала курьершей, на фронт пошла добровольно, сюда приехала вместе с подругой Катей. Обе они влюблены в наводчика Васю Сокола. Главное в этой роли — романтика молодости. Монолог ее, из которого зритель узнает, что гвардии лейтенант Горлов и бойцы его батареи всегда побеждают, имеет большое идейное значение. Вот почему режиссер построил мизансцену так, чтобы внимание было сосредоточено на устроившейся на санках Марусе и присевшем возле нее бойце-телефонисте Печенке.

{413} «Ты Васю Сокола знаешь?» — обращается Маруся — Андреева к телефонисту.

«А какой он?» — интересуется паренек-замухрышка Печенка (Е. П. Максимов).

«Такой… — восторженно отвечает Маруся, лихо заламывая шапку-ушанку. — Глаза синие-синие. Брови черные, такие, как крылья — мечтательно говорит она, как бы видя перед собой красавца Сокола. — Ох… на всю гвардию такого нет!..»

— Искренне, но вы начинаете монолог слишком горячо, на открытом темпераменте, — говорит исполнительнице Симонов. — Здесь надо вспомнить, как поверяют девушки свои сердечные тайны.

Рубен Николаевич уютно примостился на саночках и в наметке показал, как должна себя вести Маруся. Рассказывая о храбреце Васе Соколе и неравнодушной к нему рыжей, в веснушках Кате, он пытается согреть руки, не вынимая из варежек, сжимая в кулачки озябшие пальцы, как это делают детишки в мороз. Монолог в его исполнении звучит взволнованно, но не громко — пиано.

Показ Симонова помог актрисе найти характерность, сыграть девушку-подростка, любящую своего Васю Сокола трепетно и чисто. Образ получился, живой, трогательный. Это было очень важно, потому что в устах более взрослой девицы некоторые фразы монолога прозвучали бы грубо, пошло. Теперь же наивная ревность Маруси к подруге Кате, пишущей «красивые письма» Соколу, кажется милой, тем более что последние слова своего рассказа: «А я ему и говорю: что ж, Вася, может, у нее письмовник есть…» — Маруся — Андреева говорит лукаво, с заразительным юмором.

В этот момент шум моторов приближающихся танков усиливается, нарушая соблюдавшуюся до сих пор на сцене напряженную тишину. Слышен залп из орудий, потом частые выстрелы.

Вступает оркестр. В музыке слышится грозный рокот моторов танков, скрежет и лязганье их гусениц, орудийные залпы и разрывы снарядов, свист мин, пулеметные очереди, трескотня оружейных выстрелов. Все эти ревущие, скрежещущие, громыхающие, воющие звуки смешиваются в какую-то адскую симфонию. С каждым мгновением симфония эта звучит все громче, громче, форте. Потом еще грознее и громче — форте, фортиссимо! Одновременно в небе, за опушкой рощи, начинают плясать вспышки разрывов шрапнельных снарядов.

На фоне адской музыки современного боя разыгрываются короткие эпизоды. Гвардии лейтенант Горлов командует, определяет направление главного удара. Бойцы заняты своим делом. Санитарка Маруся ползет с санками, чтобы помочь раненым. Возвращается она с поля боя с документами убитых Шаяметова и Остапенко.

Теперь все это нетрудно себе вообразить, потому что мы не раз видели такие эпизоды в театрах, по телевизору, в кино. Но тогда бой с танками, впервые показанный на сцене отраженно, с помощью музыки и всех выразительных средств театра, производил необыкновенно сильное впечатление.

Заканчивался этот бой пантомимой, нафантазированной режиссером, которая шла в сопровождении все той же ревущей, скрежещущей музыки.

Отдав по телефону приказ батарее бить по скоплению вражеских танков близ дороги, Сергей Горлов закончил его призывом: «За Родину, орлы!» И зашагал по сугробам к роще, куда выдвинулся со своими бойцами старший сержант — сибиряк Башлыков. Главная опасность сейчас там. Одет гвардии лейтенант в белый овчинный полушубок. Вот он поравнялся с березкой, одиноко стоящей посредине снежной равнины. Замедлил шаг, {420} всматриваясь в чащу стволов недалекой теперь опушки рощи. Остановился, отстегнул гранату, готовит ее к бою. В этот момент среди деревьев что-то сверкнуло, раздался оглушительный взрыв. Сергей Горлов падает навзничь, но ветви березки бережно поддерживают его, словно ласково протянутые руки, чуть склоняясь под тяжестью обессилевшего тела.

Темнота. Так кончается второй акт.

Место действия последнего акта — небольшой рабочий кабинет командующего фронтом. На заднем плане вмонтирована в сукно дверь.

Корреспондент Крикун сидит за письменным столом и читает адъютанту Горлова только что законченную статью о том, как погиб сын командующего. Это набор стандартных, оптимистических фраз. Крикун пишет так, как будто он был свидетелем геройской смерти гвардии лейтенанта Горлова, сам слышал сквозь грохот канонады его последние слова: «Передайте отцу, я умираю спокойно, знаю, что он за меня отомстит кровавым гадам».

Слушая эти пошлые фразы Крикуна, спекулирующего на всем, даже на человеческом горе, невольно вспоминаешь, при каких обстоятельствах трагически погиб Сергей Горлов в финале предыдущего акта, нафантизарованном Симоновым.

Конечно, слушая статью Крикуна, зритель все равно догадался бы, что он врет, сочиняет, но эмоциональное воздействие было бы значительно слабее, если бы в памяти не воскресла одинокая березка, бережно поддерживающая павшего смертью храбрых Сергея.

Как же воспринял Горлов — Дикий смерть сына, как он ведет себя? Появляясь в третьем акте, командующий не говорит ни слова о гибели Сергея. Но Симонов и Дикий не хотели обеднять образ Горлова, лишать его человеческих переживаний. Они фантазировали, стараясь представить себе, как провел ночь командующий, узнав о гибели сына, в которой, строго говоря, сам виноват. Искали наиболее выразительные физические приспособления, актерские краски и мизансцены, чтобы показать отцовское горе, дать почувствовать его в игровой паузе (К. С. Станиславский называл такие игровые паузы «гастрольными»).

Командующий входит в кабинет, кутаясь в накинутую на плечи генеральскую шинель, воротник которой поднят. Его знобит, как в лихорадке. Вот он направился к стоящему возле письменного стола стулу. Сел на него неудобно, приткнувшись, не сбрасывая шинели. Озноб сотрясает его. Горлов молчит. Чувствуется, что он пил, стараясь залить горе вином. Голова у него трещит, разламывается. Он осунулся, постарел. Смерть Сергея потрясла Горлова.

И это его состояние ощущается все время в последующих сценах с Удивительным и Благонравовым, который сообщает ему, что Огнев и Колос действовали вопреки приказу командующего, по собственному своему плану, на что получили согласие Москвы.

Услышав это, Горлов — Дикий осатанел. Съедающие его боль, тоска, тревога прорвались яростью. В груди его что-то клокочет, глаза мечут молнии, голос гремит. Смазывать командование фронтом он не позволит. С размаху перечеркнув донесение, Горлов тычет бумагу в нос Благонравову, приказывает переделать ее. Но этот отстраняется. Едва владея собой, нервно поправляя пенсне, отказывается работать с командующим, просит снять его. На Горлова — Дикого страшно смотреть.

«Корабль еще не тонет и тонуть не собирается, — предупреждает он Благонравова, понизив голос, но с затаенной угрозой, так что мурашки пробегают по спине. — А ты, как крыса, уже наутек. Не выйдет, братец! — {421} рявкнул командующий. — Я с тебя сначала штаны сниму, потом… — выдерживает Горлов — Дикий зловещую паузу, испепеляя начштаба взглядом, — может, и выгоню!»

И, не слушая дальнейших возражений оскорбленного, заикающегося от волнения и обиды, но все еще смеющего перечить командующему начальника штаба, сунул ему бумагу в руку и потребовал исполнять приказание.

«Ты мой нрав знаешь, — громогласно крикнул он направившемуся к двери Благонравову. — Я в психологиях не понимаю».

Взбунтовавшийся начальник штаба усмирен, но буря в душе командующего фронтом не улеглась. Мрачно слушает он адъютанта, докладывающего, что генерал-майор Огнев и генерал-майор Колос прибыли по его приказанию.

«Пусть сидят там, — резким, черствым голосом говорит Горлов — Дикий, повелительно ткнув пальцем по направлению приемной, — и ждут!»

Все покорны командующему, внешне порядок восстановлен, но тоска и горе грызут его.

В кабинет входит Мирон Горлов — Бубнов. На нем кожаное пальто, он пришел проститься с Иваном. Общее горе — смерть Сергея — вновь сблизило братьев. Беседуют они дружески. О гибели Сергея, как люди сильные, говорят немногословно, сдержанно.

«Да, Сергея я любил», — тоскливо, дрогнувшим голосом, не совладав с собой, признался Горлов — Дикий.

Как ни тяжело Мирону высказать брату всю неприглядную правду о нем в такую минуту, он находит в себе мужество сделать это, еще надеясь предотвратить катастрофу.

Горлов молча слушает его, склонив голову, стиснув виски руками.

«Пойми, Иван, покуда не поздно, — советует серьезно, с присущим ему тактом, Мирон командующему. — Иначе тебя снимут».

Горлов — Дикий медленно поднимает голову, лицо у него непроницаемое, губы плотно сжаты. Отчужденно, холодно смотрит он на брата, как бы принимая какое-то решение. Мирон — Бубнов выдерживает его тяжелый, гипнотизирующий взгляд спокойно, как человек, убежденный в своей правоте. Рука командующего не спеша, привычно потянулась к звонку, указательный палец тронул кнопку. На пороге вырос адъютант.

Не отводя пристального, испытующего взгляда от лица брата, Горлов — Дикий официально, бесстрастным голосом приказывает проводить «этого гражданина» к машине.

Мирон гневно взглянул на Ивана и, не удостоив его ни единым словом, вышел из кабинета. Трещина, обнаружившаяся в отношениях братьев из-за чванства и нетерпимости Горлова к критике еще при их первой встрече, с каждой картиной росла, расширялась и теперь превратилась в пропасть.

Горлов — Дикий порывисто сбросил шинель в кресло. Как раненый зверь, заметался из угла в угол комнаты. Смертельная обида, долго сдерживаемое бешенство, тоска, боль и горечь утраты — все вспыхнуло в нем с новой силой.

Но вот командующий внезапно остановился подле стола, стиснул рукой спинку кресла, лицо его стало властным.

В каждой сцене Дикий полнокровно живет жизнью образа, его интересами и в то же время остается мудрым художником, умно и тонко вскрывающим пороки Горлова. Сильные страсти, добро и зло, положительные и отрицательные качества — все это хитро сплелось в сложном характере его командующего фронтом.

{422} Каким же мы увидим этого насквозь земного, властолюбивого, не способного побороть свою спесь человека в последней, так хорошо подготовленной сцене? Такие, как Горлов, без боя не сдаются!

Финал спектакля был поставлен и сыгран так, что запомнился навсегда и во всех подробностях. Взаимоотношения между действующими лицами уже нажиты, образы найдены. Поэтому, репетируя финальную сцену, Р. Н. Симонов предложил исполнителям обратить особое внимание на форму. Просил их сыграть эту острую, страстную сцену внутренне накаленно, взволнованно, а внешне сдержанно, скупо. Огневу — Абрикосову и Колосу — Горюнову, приглашенным в кабинет к командующему, он посоветовал совсем отказаться от жестов, предложив такую мизансцену.

Огнев и Колос стоят на первом плане рядом, точно высеченные из камня. Оба в парадных мундирах. Огнев ранен. Черная повязка на лбу делает его похожим на романтические портреты героев Отечественной войны 1812 года. Лица у генералов сосредоточенные, строгие, и только пылающие взоры выдают их величайшую решимость.

Стоя подле кресла, Горлов — Дикий как бы подчеркивает этим, что разговор будет коротким. В генералах, одержавших победу по собственному плану, он видит лишь завистников, личных врагов, зарвавшихся карьеристов. И потому бесцеремонно, с пристрастием допрашивает их — что они задумали и что хотят от него?

«Одного, — негромко, но твердо отвечает Огнев — Абрикосов, — чтобы Вы больше фронтом не командовали». Ни один мускул не дрогнул на его лице. Так же стойко держится и Колос — Горюнов. «Лучше рухнуть скалой, чем сыпаться песком», — говорит народная мудрость. Вот смысл мизансцены, установленной Рубеном Николаевичем.

Горлов — Дикий весь подобрался, точно хищник, приготовившийся к прыжку, чтобы растерзать жертву. Но в этот момент в кабинет вошел только что прилетевший из Москвы Гайдар.

Командующий рванулся к нему. Требует, чтобы он был свидетелем. Кинулся к столу. Схватил лист бумаги, перо. Что-то пишет, брызгая чернилами. Выхватил печать. Два раза хрипло дохнул на нее, с грохотом припечатал приказ. Сунул его члену Военного совета, чтобы тот подписал. Схватил телефонную трубку. Все это размашисто, по-хамски. И вдруг замер, как бы не веря своим глазам.

Гайдар — Пажитнов решительно, даже не прочитав бумагу, рвет ее на мелкие части.

Опять фронтальная, выразительная мизансцена. Все внимание сейчас сосредоточено на Гайдаре, протянувшем Горлову привезенный приказ об его отставке. Монолог Гайдара Горлов — Дикий слушает так, как слушают приговор в суде, стоя вполоборота к зрительному залу, забыв о зажатой в руке телефонной трубке. Потом медленно поворачивается и вдруг вспоминает о ней. Растерянно смотрит на трубку. Еще минуту назад достаточно было одного его слова, чтобы стереть Огнева и Колоса с лица земли. Теперь он бессилен. Горлов осторожно положил трубку на рычаг телефона, с приказом об отставке в руках двинулся к рампе. Лицо у него растерянное, сердце кровоточит, ноет от обиды и боли. Но зрительный зал молчит, не тронутый его молящим взглядом. Приговор окончательный и обжалованию не подлежит. Так понимает это молчание Горлов — Дикий. Ярость и лютая злоба всколыхнулись в нем с небывалой силой. Вот он схватил шинель, горделиво надевает ее, лихо заламывает генеральскую папаху.

«Увидим, как это вы без меня воевать будете, — злорадствует он, застегивая пуговицу за пуговицей. И вдруг замечает, что одна из них держится {423} на ниточке. — Пожа… пожале… пожалеете, — запинается Горлов — Дикий, рассматривая и дергая злополучную пуговицу, — но поздно будет». Начал он фразу дерзко, а кончил растерянно, так что на секунду стал смешным и беспомощным. Но вот как ушел Горлов.

«Слушаюсь!» — отчеканил он по-военному, когда Гайдар предложил ему быть свободным.

Козырнув, Горлов — Дикий круто повернулся на каблуках, щелкнул ими, высоко поднял голову и строевым шагом, резко вскидывая ноги, припечатывая всю ступню, вышел вон.

Горловы не сдаются, как бы хотел сказать этим демонстративным уходом замечательный актер. Берегитесь их, они злы и опасны. Разоблачайте их, как бы хорошо они ни были замаскированы, боритесь с горловщиной, чтобы вырвать это зло с корнем.

Премьера спектакля «Фронт» состоялась в Омске 6 ноября 1942 года, в дни великого перелома в ходе Отечественной войны. Прошла она с небывалым успехом.

«На спектаклях “Фронт” театр становился трибуной, а актер был учителем жизни, — писал Г. Н. Бояджиев, присутствовавший на премьере в Омске. — Что может быть выше этого для художника? В годину бед бороться за идеалы народа, искоренять зло, воздействовать на совесть и пробуждать сознание, участвуя этим в великом деле борьбы за свободу и независимость Родины»[[72]](#footnote-30).

В сентябре 1943 года Театр имени Евг. Вахтангова возвратился в Москву. Хорошо помню, с каким волнением мы играли «Фронт» на сцене филиала МХАТ[[73]](#endnote-45).

Спектакль шел под несмолкающие аплодисменты благодарных зрителей. И как радостно вспомнить, что в те дни над Москвой беспрерывно гремели салюты Победы!

### Л. Максакова[[74]](#endnote-46)

Меня спросили, могу ли я написать о Рубене Николаевиче? «Да», — ответила я быстро и без размышлений. Я сказала «да» твердо и уверенно не потому, что претендую на роль эссеиста или театроведа, да я и не берусь описать такую личность, как Рубен Николаевич. Это задача сложная и непосильная, требующая определенного литературного таланта. Да, — сказала я, — могу, то есть могу использовать себя в качестве примера, наглядного пособия; потому что все, что я умею, — это Рубен Николаевич; потому что я никогда не скажу, что я стала актрисой, а скажу: из меня сделал актрису Рубен Николаевич; потому что он был моим педагогом, режиссером, он был моим Учителем. Абстрактное понятие «театр» конкретно воплотилось, связалось с его именем, потому что роли, которые сделал со мной Рубен Николаевич, остаются лучшими и любимыми.

Встреча с Рубеном Николаевичем определила мою дальнейшую жизнь, она ознаменовала для меня Театр Вахтангова.

В 1961 году, зимой, в ВТО был творческий вечер М. А. Ульянова. В антракте я увидела Рубена Николаевича, который шел мне навстречу. Я даже не могла поверить, но поняла через секунду, что он направляется именно ко мне. И вот чувства, которые я испытала в эти мгновения — удивленного восхищения, счастья и восторга — навсегда остались со мной, когда я последующие годы работала и встречалась с Рубеном Николаевичем.

{426} Разговор был такой:

— Вы — Максакова?

— Да.

— Какой курс?

— Четвертый.

— Поете?

— Немножко.

— Играете на рояле?

— Я училась в ЦМШ по классу виолончели.

— Приходите завтра в пять ко мне в кабинет. Я хочу поговорить с вами.

Рубен Николаевич присматривался ко мне, изучал меня, старался выяснить вкус литературный, музыкальный, знакомство с последними театральными премьерами и кинопремьерами. Слушал он очень внимательно, не перебивал. В конце встречи Рубен Николаевич сказал, что ищет Машу для «Живого трупа» и хочет попробовать меня. Он также просил приготовить что-нибудь прочесть и принести ноты.

Через несколько дней я прочла монолог Жанны Д’Арк Шиллера, отрывок из «Тамбовской казначейши» Лермонтова и спела две тирольские песни.

Дела мои в училище в то время шли не совсем блестяще. Не то чтобы меня плохо учили — наоборот. Педагоги старались изо всех сил. Просто во мне появилась неуверенность. Что-то застопорилось, я «зажалась» до предела и к четвертому курсу не входила в число первых учениц. И, конечно, встреча с Рубеном Николаевичем была для меня чудом из чудес, бесконечным счастьем.

Репетиция «Живого трупа» начались, когда я была еще на четвертом курсе. Весной состоялся показ в театре. И меня приняли в труппу.

С осени начались репетиции «Стряпухи замужем», где я получила роль Маши Чубуковой, и продолжались репетиции «Живого трупа». В «Стряпухе замужем» моя жизненная неуверенность и скованность легли определенным образом на материал роли. Рубен Николаевич поставил меня в очень выгодные условия. Окружение великолепнейших актеров: Ульянов, Борисова, Гриценко, Яковлев, Лариса Пашкова — с такими партнерами невозможно было провалиться. Это была поддержка со всех сторон. Мне Рубен Николаевич вставил реплику в текст моей роли: «Актер должен уметь играть все — от высокой трагедии до водевиля». Это был его принцип по отношению к актеру. В процессе репетиции он изучал меня, старался выяснить, что я могу делать, и, обнаружив способность к движению, поставил каскадный номер (балетмейстер Шаховская), который мы с Ю. Яковлевым на премьере исполняли на «бис».

После премьеры «Стряпухи замужем» начались интенсивные репетиции «Живого трупа». Рубен Николаевич был безумно увлечен пьесой и старался это передать всем участникам спектакля. Он стремился создать вокруг этого спектакля определенную атмосферу. Специально пригласил из Ленинграда замечательного гитариста С. А. Сорокина. Помню, как-то весь состав спектакля собрался в кабинете директора, и С. А. Сорокин, который в свое время аккомпанировал Шаляпину, исполнил цыганскую песню «Малярка». Это своеобразная песня-баллада. Малярку выдают насильно замуж, любимый увозит ее, похищая со свадьбы, погоня, его убивают. Ничего прекраснее в жизни я не слышала. По окончании песни наступила тишина. На всех она произвела необыкновенное впечатление.

Любовь к цыганам, цыганскому пению, цыганскому искусству была страстью Рубена Николаевича. Он прекрасно пел цыганские романсы и {427} играл на гитаре, знал подлинные цыганские народные песни и хотел эту любовь передать нам, участникам спектакля. Поэтому начал разбор пьесы не с беседы и рассуждений, а с эмоционального удара. Объяснял нам, что такое цыгане Толстого. Это не таборные, громкие, тараторящие. Показал фотографию: хор Полякова в корсетах, в белых бальных платьях, скорее, напоминающий выпускниц пансиона или гимназии. Определил стиль пьесы — как поэтический реализм.

Очень много говорил о поэтической сущности театра. Старался ввести нас в атмосферу поэзии, красоты, романтики цыганской песни. Определяя жанр пьесы, говорил о тех средствах выразительности, которые наиболее точно отвечают требованиям данного жанра. Мне объяснял, что Маша — женщина-загадка, вся пропитана поэтической самоотверженной любовью, она вернула Протасова к жизни.

Несмотря на тщательную подготовку, когда начались репетиции второй картины «У цыган», сцена не пошла. Рубен Николаевич предложил прочесть текст мне и исполнителю роли Протасова Гриценко. Потом репетиция перешла в беседу. Рубен Николаевич вообще никогда не мучил актеров, заставляя до бесконечности пробовать. Он считал, что режиссер должен сам иметь решение сцены. Обычно он приходил с готовым решением, но иногда оно рождалось на репетиции. А со второй картиной — ни с места. Сцена была скучная, реплики коротенькие, и мы как-то ни за что не могли зацепиться. На одной из репетиций Рубен Николаевич попросил Сорокина сыграть «Самаркандскую полечку». Это удивительно грустная, нежная мелодия. И сказал: «Люда и Николай Олимпиевич, говорите текст». И вдруг все встало на место. Эта мелодия сообщила нам верный темпо-ритм. У меня появилась речь не быстрая, чуть напевная, замедленная походка, плавная, нерезкие движения, замедленные взгляды, может быть, еще потому, что музыка была тем языком, который был мне близок, и мне не нужны были дальнейшие объяснения. Рубен Николаевич очень обрадовался, больше картину не трогал до перехода на сцену и в конечном итоге отработал ее до мизинца, до взгляда, до поворота. Например, замечания были такие: «Стойте, глаза опущены вниз, концы шали на руках, смотрите на поднос с чаркой». «Только один раз, во время пения, поднимите глаза на Федю». Так была размечена вся сцена. Он говорил: «Текст через паузы. Потомите, застенчиво, не раскрашивайте текст и слушайте музыку». В результате решение роли было противоположно привычному представлению о цыганах. Все строилось на сдержанном внутреннем ритме, а не на открытом темпераменте.

Рубен Николаевич не любил скуки и только логики в ролях. Играя роли, Рубен Николаевич строил их на соединении, казалось бы, несоединимых черт и в режиссуре стремился добиваться того же. Если он прибегал к показу, то показывал характер, а не характерность. Это был показ-намек. Никогда никому в голову не приходило спорить с ним, только старались выполнить задачу, им поставленную. Рубен Николаевич всегда исходил из индивидуальности актера; когда предлагал рисунок роли, он не старался подчинить актера своей воле. И поэтому на сцене помимо сценических эмоций я испытывала ощущение блаженства, радости, мне приятно быть на сцене, всегда ждала спектакля с наслаждением, задолго готовилась и шла как на праздник.

Заканчивалась вторая картина танцем, поставленным Кононовой. Если с танцем обстояло более или менее благополучно, то пение было для меня камнем преткновения. Ежедневно занятия с 10 до 11, и все равно результаты были ничтожны. Я понимала, что идеал слишком далек, и насмешки {428} окружающих («Хотите посмеяться — послушайте, как Максакова поет»), боязнь подвести Рубена Николаевича (я понимала, что он идет на риск со мной) — все это тормозило работу. И тогда Рубен Николаевич решил сам заниматься со мной. Почти ежедневно я приходила к нему домой, он брал гитару, пел романсы. Предложил мне выучить сотню, а не только те, которые шли в спектакле. И главное — старался внушить мне веру в себя, старался «воспитать» и настроить мою душу.

Мне вообще кажется, что каждый талантливый человек имеет вокруг себя своеобразное «магнитное поле», попадая в которое люди меняются.

Читал свое любимое стихотворение Пушкина «Когда для смертного умолкнет шумный день». Всегда говорил, как неправильно читают стихи: если Маяковского — то обязательно кричат, Пушкина — разговорно и прозаически, как будто актер их только что сам написал. Чтобы читать Пушкина, надо понять музыкальную структуру его стиха. И действительно, я не слышала, чтобы кто-либо читал Пушкина лучше, чем Рубен Николаевич.

В четвертую картину он вставил музыкальную пантомиму, подробно разработал все мизансцены, и впервые я забыла про руки, ноги. Обычно начинающий актер не знает, куда ему их деть.

Позднее я прочла у Станиславского: «Темпо-ритм помог артистам, еще не очень изощренным в психотехнике, зажить и овладеть внутренней стороной роли. Ведь это же великое открытие! А если это так, то верно взятый темпо-ритм пьесы или роли сам собой интуитивно, подсознательно, подчас механически может захватить чувство артиста и вызвать правильное переживание»[[75]](#footnote-31). Как просто! Именно это положение и было применено по отношению ко мне Рубеном Николаевичем. (Мне кажется, что актер может прийти к теории только после практики. Сейчас я понимаю, что это такое. Раньше это были «слова, слова, слова». Систему должен знать режиссер и педагог и уметь преподавать ее, а начинающий актер вряд ли сможет в этом разобраться.)

Рубен Николаевич в своей книге отмечал одну особенность режиссерского мастерства Вахтангова: «Умение строить сцену такими тонкими приемами, которые вовлекли все существо актера в “музыку” действия и слова»[[76]](#footnote-32). Рубен Николаевич старался с нами, учениками, никогда не прибегать к терминологии, избегать слов «общения» и др., потому что для начинающего актера это пустой звук. В этом и состоит, как мне кажется, великое искусство педагога — незаметно подвести ученика к правильной жизни на сцене, не забивая ему голову теоретическими рассуждениями. Только опытный актер сможет это понять, пройдя жесткий и нелегкий практический путь.

После премьеры спектакля «Живой труп» Рубен Николаевич подошел ко мне и сказал: «Поздравляю вас, Люда. Я, честно говоря, сам сомневался». Рубен Николаевич никогда «не бросал» своих спектаклей. Он всегда сидел в ложе почти на всех своих спектаклях. Иногда опаздывал или не всегда оставался до конца, но контроль был постоянный. Никого не хвалил просто так. Если он говорил «хорошо», а говорил он это очень редко, актер мог быть уверен, что это действительно так. Слова его ценились.

Следующей работой была «Принцесса Турандот», которую решил возобновить Рубен Николаевич. Я получила роль Адельмы. Крайне неожиданное назначение на бесконечно сложную роль, требующую огромного трагического темперамента. В этой работе мне было предоставлено гораздо больше самостоятельности. Первое задание, которое я получила: «Вы должны быть безупречно подготовлены к роли. Что это значит? Первое — научиться читать стихи. Второе — это пластическая подготовка, умение обращаться {429} с плащом». Привел в пример Станиславского, который на одной из репетиций показал сорок приемов обращения с плащом у древних римлян. Третье — освоить площадку. Четвертое — ощутить специфику Востока, неожиданность появления и исчезновения. Всем этим я занималась самостоятельно, с педагогом, занималась правильным чтением стиха, брала домой игровой плащ и училась обращаться с ним, чтобы он был не помехой, а помощью. Что касается внутренней линии, Рубен Николаевич просил, чтобы все ходы шли от трагического начала, чтобы все было торжественно, величественно, присутствовала приподнятость повествования. Очень много я занималась голосом. Подробно была поставлена ночная сцена с Калафом. Когда я спросила, как мне читать монолог в третьем акте, Рубен Николаевич сказал: «Первые два акта у вас выстроены абсолютно верно, монолог третьего акта — это результат, и он должен пойти сам собой». Я была страшно удивлена, но действительно монолог третьего акта явился каким-то эмоциональным результатом ранее проработанного.

Шел первый черновой прогон в костюме и гриме. Рубен Николаевич был очень доволен, как я репетирую, и я внутренне была даже спокойна, но после прогона он пришел озабоченный ко мне в уборную и сказал: «Люда, я ничего не понимаю. Играете вы верно, роль у вас сделана, но я вам совершенно не верю. У вас ужасно добродушное и смешное лицо». Он позвал нашего гримера Анну Сергеевну Львову и попросил поискать грим. На следующий день мы с Анной Сергеевной нарисовали мне черные брови, огромные глаза, подчеркнули нос, сделали черты лица более резкими, более яркие губы, щеки прикрыли черными прядями волос — в результате вид получился суровый и абсолютно изменил мою внешность.

Последнее указание перед премьерой: «Главное, играйте смело. Зритель — ваш друг».

В последующих работах — «Конармия» (роль Марии), «Дион» (роль Лоллии) — я чувствовала, что Рубен Николаевич относится ко мне не как к ученице, а как к актрисе, «на равных» с другими актерами. Видимо, школьный период в театре закончился. Но учиться, наверно, актеру надо всю жизнь. Учиться у своих же товарищей, учиться у великих актеров и не пренебрегать опытом других театров. Надо всегда смотреть, что делают другие. Это тоже был один из основных принципов и заветов Рубена Николаевича.

### А. Немировский[[77]](#endnote-47)

1928 год. Москва, Армянский переулок. Здесь Рубен Николаевич Симонов создал свою студию при Государственной Академии Художественных наук (ГАХН). Желающие поступить томились в ожидании: вахтанговцы недавно приехали из Франции, где они с успехом гастролировали.

Появился Рубен Николаевич в великолепном парижском светло-сером костюме в темную полоску. Смуглый цвет лица, большие темные и влажные глаза, каждое движение, жест, взгляд притягивали к себе. Мне редко приходилось встречаться с людьми, которые обладали бы таким обаянием, как Рубен Николаевич.

В 1931 году наша студия играла на Большой Дмитровке. Рубен Николаевич работал в содружестве с замечательным режиссером Андреем Михайловичем Лобановым, в студии было немало молодых талантливых актеров. Резонанс наших спектаклей был огромный.

{430} В 1937 году мне посчастливилось поступить в Вахтанговский театр.

Рубен Николаевич знал мое увлечение сценическим движением (в то время я уже несколько лет вел педагогическую работу в ГИТИСе и Щепкинском училище) и привлекал меня в отдельных случаях в качестве своего помощника. Но трижды сам был моим учеником, когда я ставил сцены поединка в «Дон Кихоте», «Олеко Дундиче» и «Сирано де Бержераке», где Симонов играл главные роли.

Рубен Николаевич был удивительно послушным учеником. Он полностью доверял мне в пластическом решении этих сцен. Не без труда овладевал непривычной для него техникой владения мечом, щитом, шпагой. Дело в том, что Симонову-актеру, как мне казалось, многое давалось без особого труда. Его талант, врожденная пластичность и музыкальность обеспечивали успех. Здесь же овладение специальной техникой требовало регулярной тренировки и немалых физических усилий.

В «Сирано де Бержераке» я играл де Вальвера и был его партнером в сцене поединка. Естественно, что мне хотелось, чтобы дуэль была блестящей. Я в то время уже был известным фехтовальщиком и по наивности пытался Рубена Николаевича приблизить к этому уровню. На одной из репетиций я, видимо, перестарался и «загнал» своего партнера. Вот тут Рубен Николаевич не выдержал и крикнул: «Я же не могу фехтовать лучше Вас! Вы должны поставить сцену так, чтобы всем казалось, что я чемпион, а не вы». И он, конечно, был прав…

До войны вахтанговским «родовым имением» было «Плёсково» — живописное местечко на реке Пахре неподалеку от Москвы. Там мы отдыхали, устраивали разные соревнования. Не отставал и Рубен Николаевич. К нам в гости приезжали А. Н. Толстой, академик А. А. Архангельский, писатели, композиторы, артисты, принимавшие участие в наших игрищах. Одним из излюбленных аттракционов был бег на сто метров с яйцом в ложке. Разумеется, к финишу надо было добежать, не уронив поклажу. Это было не так-то просто, и многие терпели фиаско сразу же после старта…

… Но удивительное дело, Рубен Николаевич прибегал одним из первых и с яйцом в ложке! Некоторые заподозрили нечистое, Симонов был разоблачен и «дисквалифицирован». Оказалось, чтобы яйцо не падало, он прикреплял его к ложке не то медом, не то хлебом.

Чувство юмора было врожденным его свойством, он любил шутку, любил «разыгрывать», и я не раз попадался на его удочку.

Симонов любил спорт, бегал на коньках, хорошо играл в теннис. Был заядлым болельщиком «Спартака» и дружил с прославленной семьей футболистов Старостиных — Андреем, Александром и Николаем.

В то время во МХАТе и Вахтанговском театре были свои футбольные команды. Мы встречались в «поединках суровых и беспощадных». Некоторые матчи судил Рубен Николаевич, и в этих случаях мы чувствовали себя как-то увереннее.

Я часто играл с Рубеном Николаевичем в шахматы, но выиграть ему было нелегко. А выигрывать он любил во всем. У него просто портилось настроение, если в чем-то он не был первым. Играть с Рубеном Николаевичем, наблюдать за ним во время игры было любопытно. Не очень задумываясь над ходом, он порой попадал в неважное положение, но брал ход назад, без всякого на то разрешения партнера, и так продолжалось до конца партии. Как-то на мое предложение дать ему фору коня, чтобы уравнять игру, он очень обиделся. Я не настаивал, но сказал, что ходов назад больше давать не буду. Рубен Николаевич ничего не ответил, но обиду затаил. Вскоре он опять ошибся и как ни в чем не бывало взял ход назад Я, ничего {431} не сказав, медленно поставил его фигуру на прежнее место. Он, также ничего не сказав, снова взял ход назад, а я, опять не торопясь, переставил его фигуру. Все это чем-то напоминало игру в шашки Чичикова и Ноздрева. Затем он «взорвался», ослепил меня свирепым взглядом, разбросал фигуры, произнес сквозь зубы какую-то нелестную фразу по поводу моего скверного характера, встал и ушел, не разговаривал со мной несколько дней. Потом все, конечно, улеглось, мы снова играли, Рубен Николаевич продолжал, как и прежде, брать ходы назад, при полном моем согласии…

Во время войны наш театр был эвакуирован в Омск. В то время в театре работали еще А. Д. Дикий, Н. П. Охлопков. Охлопков ставил «Сирано де Бержерака» в заглавной роли с Симоновым. Симонов ставил «Фронт» с Диким, а Дикий ставил «Олеко Дундича» с Рубеном Николаевичем в главной роли.

Работать с такими художниками, участвовать в их спектаклях и просто присутствовать на репетициях было большой радостью для актеров. Никаких окриков, удивительная деликатность и мягкость в общении. С какой любовью и творческим доверием они относились друг к другу на репетициях! Вот у кого следовало бы поучиться художественному вкусу и такту!

С какой легкостью возникали самые разнообразные решения, мизансцены, импровизации. В этом случае действительно происходил отбор выразительных средств, которым мы часто козыряем, имея по бедности один-два варианта.

Вспоминаю, как блистательно Симонов играл своего Дундича, особенно в пятой картине. Скульптурность и динамичность мизансцен блестяще выражали энергию и стремительность неистового героя гражданской войны Олеко Дундича…

Симонов-режиссер, работая над пьесой, сочинял спектакль, вероятно, так же, как композитор сочиняет музыку. Врожденное чувство ритма, формы, пластичность и музыкальность давали простор его воображению.

В спектакле «Большой Кирилл» И. Сельвинского я играл командира «дикой дивизии». Была назначена репетиция этой картины, но Рубен Николаевич заболел. В репертуарной конторе мне сообщили, что Симонов просил ему позвонить. Звоню, Рубен Николаевич просит меня репетировать и поставить эту картину. Я был несколько озадачен, но Симонов меня подбодрил, сказал, что эта сцена насыщена движением и ритмом и что я с этой работой справлюсь. Симонов часто поручал своим товарищам и ученикам ту или иную работу по спектаклям и относился с чувством доверия и уважения к их труду. Картину я репетировал и поставил за одну репетицию. На следующий день Симонов одобрил и принял мою работу.

В работе с актерами Рубен Николаевич не любил шаблонных фраз, наукообразных формулировок и нравоучений. Его речь была образной и яркой.

Будучи блестящим режиссером и актером, он понимал, как можно и нужно помочь тому или иному актеру. И, как мне кажется, еще одним свойством обладал Симонов — он избегал работать с неодаренными людьми. Ему необходим был контакт, при котором творческий заряд воспламенял актера, в тех случаях, когда этой реакции не происходило, он постепенно сникал, становился грустным, глаз его тускнел, и он незаметно устранялся от этого дела.

Помню, я как-то помогал ему в работе над «Фаустом» в Большом театре. Нужно было выстроить несложную массовую сцену, но, к сожалению, артисты хора, будучи точны в искусстве вокала, не очень выразительны в пластике. Сцена не получалась. Рубен Николаевич заскучал — {434} первый признак недовольства, — наступила пауза, потом он посмотрел на меня грустными глазами и сказал: «Порепетируйте, пожалуйста, а я пойду в буфет, выпью чаю». Я принялся энергично «разогревать» актеров, многократно репетировал одну и ту же простую мизансцену и хотел ее показать своему учителю, но каково же было мое удивление, когда мне сказали, что Симонов уехал…

В 1947 году в Вахтанговском театре была поставлена трагедия Софокла «Электра». Пьесу ставил Симонов и Е. Б. Гардт. Над спектаклем работали академик архитектуры Г. П. Гольц, известный скульптор В. И. Мухина. В области пластики нам помогал С. Г. Корень.

Мне была поручена роль Эгисфа.

В финале спектакля на середину просцениума вносят гроб, накрытый плащом. В гробу должен был лежать труп Ореста, убитого по приказу Эгисфа. После небольшой паузы медленно, торжественно и плавно подходил я к гробу, не торопясь приподнимал конец плаща… Но каково же должно было быть удивление и чувство безумного страха, охватившие Эгисфа, когда в гробу лежала мертвая Клитемнестра, жена Эгисфа, соучастница всех злодеяний. (Вот где нужно было умение актера владеть контрастами в передаче чувств и почти мгновенно переходить от радости к страху. И не только внутренне ощущать этот переход, но и суметь ярко и тонко выразить это состояние.)

Приподняв плащ, я замирал от неожиданности… Но дальше этого дело не шло. Я не знал, как мне поступить, как органично развивать действие… Была томительная пауза (репетиции происходили на сцене, и в зрительном зале сидели актеры). Рубен Николаевич спросил меня, как я думаю сыграть эту сцену, что буду делать?.. Я снова начал репетировать и в кульминационный момент, увидев в гробу мертвую Клитемнестру, резко вскрикнул и отпрянул назад. Симонов остановил репетицию и сказал, что такое решение не представляет особенного интереса, что, вероятно, в этом месте все исполнители так поступали бы. Он предложил мне другое.

Суть его предложения заключалась в том, чтобы представить себе, как при виде мертвой Клитемнестры у Эгисфа от страха сперло дыхание, как при удушье, задрожали простертые над гробом пальцы и кисти рук.

Такое решение сцены мне очень понравилось. Я попробовал это сделать, но мои движения были скованы и неестественны. После репетиции мне Симонов сказал, чтобы я не огорчался и ежедневно тренировался. Дома по нескольку раз в день я упражнялся в этом дрожании пальцев и кистей рук. Спустя несколько дней эта сцена снова репетировалась, я чувствовал себя уверенней, и Симонов сказал мне, что финал может получиться, если я буду совершенствовать эту пластику.

В результате упорной тренировки я добился большой мышечной свободы. Движения стали естественнее и выразительнее, мышцы мне подчинялись, нарастающее чувство страха вызывало соответствующую реакцию в движении пальцев и кистей рук, а дрожащие руки, в свою очередь, вызывали еще больший страх. Я стал увереннее репетировать эту сцену. В дальнейшем не только дрожащие руки, но и спазм в гортани (я втягивал в себя воздух, но от «испуга» гортань сокращалась и воздух почти не проходил в легкие, получалось физическое ощущение удушья) создавали верное внутреннее самочувствие. Рубен Николаевич похвалил меня за эту сцену, а я был благодарен своему учителю за его творческую помощь.

У Симонова было много учеников, которых он даже и не знал. Говорят, что учитель не тот, кто учит, а тот, у кого учатся. Именно таким художником-учителем и был Рубен Николаевич Симонов.

### **{****435}** Вл. Пименов[[78]](#endnote-48)

Гитара жила, говорила, пела. Быстро бегали по ладам грифа тонкие пальцы. Вдохновенно, из души, лилась песня и вдруг замолкла. «Люблю простые народные песни, люблю гитару, как будто бы и простой инструмент, а сколько в нем нежности, богатства звуков и мелодичности» — почему-то именно это осталось у меня в памяти от первой встречи к Рубеном Николаевичем Симоновым.

Из Омска, где во время эвакуации были вахтанговцы, Симонов приехал в Москву. Близкая победа в великой битве вызвала настроение боевое, даже веселое. Администратор Театра имени Евг. Вахтангова В. В. Нежный познакомил меня с художественным руководителем Р. Н. Симоновым. Мы не знали друг друга, а предстояла совместная ежедневная работа. Директор и художественный руководитель театра — это двуединство и контакт, это, по существу, фигуры в театре равные.

Первая встреча, знакомство, планы и возникшая приятность, взаимная расположенность — все окрашивалось радостью встречи с Москвой, с любимым делом, милым сердцу Арбатом.

Почти двадцать пять лет я близко знал Симонова как товарища по работе, блестящего режиссера, великолепного актера, умного учителя молодежи, просто как хорошего человека. О нем можно было сказать — на все руки мастер. Где бы ни появлялся Рубен Симонов, он становился душой общества. Но самым главным в его жизни была бесконечная любовь к театру, служение искусству.

Симонов во всем был художник — и в жизни и на сцене. Его нельзя было представить в бытовой обычности, она для него не существовала, все, что он делал в любой обстановке и при любых обстоятельствах — дома, в театре, на отдыхе, на даче, в лесу, на многолюдной московской улице, — было пронизано какой-то изящной естественностью. Особенностью Симонова, отличительной чертой, присущей ему как человеку и как художнику, был неизбывный оптимизм.

Обычный для него оптимистический настрой создавал впечатление, что Рубену Симонову все давалось без особых усилий, казалось, что и работал он вроде бы и мало — так легко и весело все у него получалось. Однако все это казалось таким со стороны тем, кто не знал симоновского рабочего режима. Если только в самых общих очертаниях представить себе, сколько спектаклей было поставлено Симоновым, сколько ролей сыграно на сцене Вахтанговского театра, сколько поставлено оперных спектаклей, сколько сыграно ролей в кинематографе, сколько выпущено воспитанных им артистов из национальных студий, ставших ведущими деятелями во многих союзных республиках, сколько было вдохновенных выступлений на эстраде с чтением художественных произведений, сколько было произнесено блестящих речей за рубежом нашей страны для товарищей по ремеслу о советском театре, сколько раз на председательском месте Совета по драматическим театрам Министерства культуры СССР мы видели Симонова… Сколько… Сколько…

Пожалуй, много для одного человека.

Вот так бывает порой обманчиво первое впечатление, рожденное не очень верным знанием труда художника.

Прежде всего мне хочется рассказать о Рубене Николаевиче как о руководителе Театра имени Евг. Вахтангова.

Симонов тридцать лет был руководителем этого театра, вместе с ним испытал и победы и поражения. Поиски новых пьес, новых друзей-драматургов, {436} составления планов работы не только театра в целом, но и каждого актера, учитывая его интересы и способности и многое другое, что является обязанностями художественного руководителя. Вахтанговский коллектив, воспитанный в студийности, всегда был несколько замкнутым, и в него с трудом входили артисты других школ: Н. С. Плотников, А. Л. Абрикосов, И. М. Доронин, М. Ф. Астангов, А. Д. Дикий, С. В. Лукьянов, Б. А. Бабочкин. Первым и лучшим их другом всегда становился Р. Симонов, помогая им влиться в семью вахтанговцев.

Но, будучи исключительно внимательным к творческим судьбам актеров, помогая расти артисту, он всегда был глубоко принципиален. Художественная ответственность была прежде всего.

Помню я, например, такой случай. Хороший характерный актер Леонид Шихматов, пользовавшийся уважением в труппе, решил сыграть героическую роль Сирано. Много раз он обращался с этой просьбой к Симонову и к режиссеру спектакля Охлопкову, выучил роль и даже вне плана репетировал с партнерами, но назначения не получал. Любя Шихматова и как актера и как товарища, Симонов всячески оттягивал решение вопроса. Но Шихматов, не понимая деликатности Симонова, настоял на своем. Сирано он сыграл, но творческой удачей эта работа не стала.

Успех театра зависит от дружеской творческой атмосферы в коллективе — этот закон хорошо знал Симонов. Руководитель должен не отдаляться от своих товарищей, но и не растворяться в коллективе, не терять своего достоинства. Симонова любили актеры всех поколений, и с каждым из них он умел быть ровесником. У него для каждого была нужная тема, увлекательные разговоры и споры о прошлом и о настоящем театрального искусства, в которых с такой естественностью обнаруживались широта и разнообразие его знаний. О его взглядах на театральное искусство следует сказать особо в связи с его творческой практикой.

Вахтангов своим ученикам прививал интерес к режиссуре. И поэтому многие старые вахтанговцы были не только актерами, но и режиссерами (например, Орочко, Толчанов, Алексеева, Щукин, Басов, Мансурова, Львова). Симонов не оборвал этой традиции: он также привлекал к режиссуре и старых вахтанговцев и способствовал развитию интереса к режиссерскому искусству у молодых (Шлезингер, Этуш, Гриценко, Ульянов). Быть может, в отличие от других руководителей московских театров, Симонов думал о будущем, о тех, кто будет его сменой.

Симонов сам подбирал кадры производственных цехов, стремясь к тому, чтобы во главе их были люди образованные, культурные. Он был к ним неизменно внимателен. Так складывался коллектив, единый в своих творческих принципах, отличающийся высокой культурой труда.

Основа театра — репертуар, он определяет его творческое лицо. Симонов последовательно развивал художественную программу Вахтангова, справедливо полагая, что театр должен идти в ногу с жизнью. Он делал все для того, чтобы современные драматурги любили Театр Вахтангова, были своими людьми в нем. Дружба с драматургами всегда была традицией вахтанговцев. Пожалуй, ни один театр не может похвастаться такими долголетними связями с писателями. При Симонове драматургами Вахтанговского театра стали: Погодин, Славин, Федин, Фадеев, Катаев, Корнейчук, Шкваркин, Соловьев, Арбузов, Софронов, Л. Зорин, Шейнин, бр. Тур, Стельмах, К. Симонов, Коломиец, Алешин, Салынский.

Симонов любил драматургию Чехова, Островского, Толстого, Пушкина, а из мировой классики — Шекспира, Шиллера, Ростана. Его особо пристальное внимание было обращено к творчеству А. М. Горького.

{437} От современной зарубежной пьесы Симонов требовал социальной и психологической ясности позиции автора. Эти качества он находил, например, у Эдуардо де Филиппо.

Существовало мнение, что с приходом к руководству Р. Н. Симонова репертуарная линия театра пошла по пути комедии и романтики, что психологическая драма и бытовая пьеса были оттеснены на второй план. В ряде исследований подчеркивалось, что в Вахтанговском театре рядом развивались две линии — романтический и комедийный стиль Симонова и бытовой реализм Захавы — и что именно такое развитие театра было плодотворным. По существу же, никаких линий не было и нет. Все режиссеры театра — и Симонов в том числе — ставили и комедии, и драмы, и трагедии, и музыкальные представления. Однако музыкальные спектакли Рубена Николаевича были шедеврами, порой их успех подавлял собой все другое в репертуаре.

Симонов поставил на сцене своего театра спектаклей больше всех других режиссеров. Это был великий и огромный труд, в котором отразилась необыкновенная широта его режиссерского таланта. Режиссерскую работу он начал после смерти Вахтангова и принципиально следовал тому, что делал Вахтангов.

С именем режиссера Симонова связаны наиболее значительные успехи Вахтанговского театра.

Если бы Симонов поставил только спектакль «Человек с ружьем» Н. Погодина, он вошел бы как режиссер в почетную книгу истории советского театра. Он показал себя в этом спектакле как режиссер-политик. И это он сумел подтвердить не однажды в других спектаклях. В том же ключе он решал «Фронт» Корнейчука. Он нашел то главное, что было заложено в пьесе, — публицистический накал. Это был спектакль-диспут, спектакль-спор.

Симонов превосходно чувствовал комедию, стихию комического.

Мне приходилось наблюдать, как создавался спектакль «Приезжайте в Звонковое» А. Корнейчука. Работа шла трудно, не сходились две линии: комедийная и гражданская. Режиссеры — сначала А. Наль, а затем А. Ремизова и Е. Алексеева — робели перед острокомедийными ситуациями, в которые попадали иногда положительные персонажи. На помощь пришел Симонов, он расковал скованность и сдержанность актеров, мешавшие радостной, светлой, ничуть не уничтожающей и не оглупляющей комедийной характеристике героев. Спектакль получился веселый, необыкновенно смешной, и образы, созданные Галиной Пашковой и Николаем Гриценко, стали украшением Вахтанговского театра.

Р. Н. Симонов задумал музыкальный спектакль «Мадемуазель Нитуш» Эрве. Он тщательно разработал экспозицию постановки, исподволь, еще во время пребывания театра в Омске, готовил отдельные сцены. В 1944 году уже в Москве он несколько раз начинал разговор о «Нитуш», хотел приступить к работе даже во внеплановом порядке, параллельно с репетициями других спектаклей. Отношение к таким «легковесным» произведениям в те годы, когда еще шла война, было сдержанное, опасались «безыдейности» и мелкотемья. А по такому разряду «Нитуш» зачислялась очень свободно. Спектакль готовился медленно, артисты были заняты в других спектаклях, таких, например, как «Великий государь» В. Соловьева, с массовыми сценами, с участием молодежи, которая как раз нужна была именно для «Нитуш».

Симонов много работал с актерами, надо было, чтобы они пели, танцевали, прекрасно двигались, овладевали мастерством трансформации. {438} Н. Р. Эрдман написал смешные репризы, в которых сочетались злоба дня с обстоятельствами пьесы. Симонов не решался на общественный просмотр спектакля, который, по существу, был совсем готов.

При встрече с председателем Комитета по делам искусств я сам, без Симонова, поговорил о том, как ему хотелось бы показать «Нитуш». Показ был разрешен, и спектакль имел необыкновенный успех. Он был изящен, красив во всем: в декорациях, костюмах, слаженности ансамбля. В «Нитуш» не было столь обычных для оперетты «вольностей» и грубостей, более того — разоблачение ханжества, показной святости было подано с искрометным умом, свежо и весело. С большой выдумкой были поставлены танцы Еленой Михайловной Берсеневой, женой Р. Н. Симонова. Флоридор — Осенев, Начальница — Понсова, Нитуш — Г. Пашкова, Полковник — Горюнов, Унтер-офицер в казарме — Н. Плотников и весь хор «небесных ласточек» составили отличный ансамбль. Симонов вписал в свой режиссерский список еще один шедевр. Много раз шел спектакль на сцене Театра имени Вахтангова, и в режиссерской ложе, как правило, появлялся Симонов и внимательно смотрел на сцену. Он не позволял актерам допускать ни малейшей вольности, отклонений от принятых им даже мельчайших деталей.

Симонов любил комедию, искал и находил ее. Так он нашел «Стряпуху» Софронова, а затем появилась и «Стряпуха замужем».

Мне не раз пришлось говорить с Рубеном Николаевичем о его работе в театре. Он считал режиссуру своим главным делом, но бесконечно любил сам играть на сцене. Он играл самозабвенно, одухотворенно, весь отдаваясь стихии спектакля, его бурный темперамент и страстность чувств взрывались каким-то могучим вулканом. Я много раз смотрел горячего и смелого Дундича, и изящного, влюбленного Бенедикта, и романтического Сирано. В каждой из этих ролей всегда были и волнение сердца и великая человеческая правда.

Мне приходилось присутствовать на репетициях режиссера Симонова и видеть, как он следил за каждым шагом актера, как с юношеской легкостью вбегал на сцену, не боясь показать и сыграть тот или иной эпизод.

И вообще он умел создать рабочую атмосферу и в то же время атмосферу необычную. В его кабинете было просторно, прибрано, даже как-то торжественно — храм искусства. Здесь он беседовал с актерами, приглашал их заранее, не торопился, но и не любил затяжных разговоров. Работал сам — писал статьи, книги, учил роль, готовился к репетициям — дома. Зато в цехах, в музее, за кулисами бывал ежедневно, интересовался всем, что делалось в театре. Никогда не приказывал, не давал распоряжений, а советовал, высказывал свое мнение, но в своих требованиях всегда был настойчив. В работе он был хорошим партнером, твердым в выполнении принятых решений, не менял точки зрения, пресекал порой возникавшие закулисные сплетни, что тоже случается в театральной среде, — потому и был он тридцать лет во главе Театра имени Вахтангова.

В коллективе любили Симонова и особенно отмечали его духовное здоровье, живость характера, доброе сердце, умение весело жить. Он был душою театра. В каждом коллективном массовом «мероприятии» Симонов был активным участником и делал это охотно, заражая других. В актерских «капустниках» он всегда участвовал, читая стихи. Любимым его стихотворением была «Вакхическая песнь» Пушкина. И теперь, когда с нами нет Рубена Николаевича, хочется воскликнуть: «Что смолкнул веселия глас?!»

### **{****439}** Г. Бояджиев[[79]](#endnote-49) Поэт сцены

Режиссер и актер Рубен Николаевич Симонов — один из самых ярких талантов советской сцены. Он многие годы вел корабль Вахтанговского театра по курсу в направлении прекрасного и за свои пятьдесят сценических лет одарил нас галереей блистательных образов. Все это общеизвестно и высоко оценено: Р. Н. Симонов — народный артист Союза ССР, лауреат Ленинской премии.

Но у актера и режиссера есть еще одна сторона творческой деятельности, которая почти неведома широкой публике, очень ценима друзьями и чрезвычайно важна для понимания сути и духа его искусства.

Я говорю о страсти, которую питал Симонов к поэзии, о его любви читать стихи. Насколько я помню, публично, со сцены он декламировал только в прологе постановки «Маленьких трагедий» Пушкина. Но мы знаем, что Симонов таил в своей памяти целые «вечера поэзии» — стихи Пушкина, Блока, Маяковского… И вот порой, в особых случаях, он читал эти свои любимые стихи в кругу друзей, среди товарищей по искусству… Читал по-особенному торжественно и нежно, очень музыкально, точнейшим образом модулируя звук и одновременно сохраняя обаяние живых, психологически насыщенных интонаций. Симонов читал стихи с глубокой серьезностью, так проникновенно и самозабвенно, будто «творил молитву чудную», но в этой серьезности не было ничего высокомерного и риторического. Напротив, в стихах, произносимых актером, кроме их правды всегда ощутим их артистизм — то самое, о чем говорил Пушкин, восхищаясь шекспировскими сонетами с их «роскошным языком, исполненным блеска и concetti». С блеском выраженная мысль — кажется, такое определение точнее всего передает пафос и прелесть симоновской декламации…

Слушая стихи в исполнении Симонова, вы чутким ухом улавливаете, что перед вами не чтец, поглощенный миром страстей своего героя, но это и не поэт, горделиво чеканящий ритм своих так счастливо и точно найденных строк…

Симонов читал так, как только и должен читать актер и режиссер. В стихах получает выражение высокая поэзия самого живого чувства, и это очень важно потому, что в единстве непосредственно пережитой страсти и музыкальной пластики слов таится правда актерского самочувствия, как ее понимает ученик Вахтангова Симонов, тут выражена нерасторжимая слитность волнения от живых переживаний и восторг от их творческого воссоздания.

В этом синтезе человека-творца — ключ к пониманию артистизма Симонова, исполнителя ролей и создателя сценических композиций.

Прислушиваясь к этому многоструйному потоку стихов, наверно, можно было бы угадать первичные тональности различных ролей актера, ритмы многих его спектаклей, ведь все то, что порождено на сцене актером и режиссером, первоначально созревало, расцветало, крепло в его душе, а стихотворная строка из всех видов искусства ближе всего к сфере внутреннего бытия человека.

Какова же эта душа искусства Рубена Симонова?

… Искра таланта художника возгорелась в годы революции, и этот молодой, сильный огонь стал на всю жизнь неизменным свойством дарования, дарования энергичного, горячего и целенаправленного…

{442} … дарования жизнелюбивого, доброго, глубоко лирического…

… дарования, которое так сильно заражает потому, что через тонкую иронию и вспышки энтузиазма в нем светится острая и точная мысль.

… дарования, которое весело и строго, озорно и торжественно, в котором сама душа театра, в котором слышна музыка, в котором виден танец…

Симоновские образы… Каждый в своем нраве и всякий раз на свой манер. Впереди шествует смешной и важный Дымба, а за ним пара веселых масок из «Принцессы Турандот» — Труффальдино и Панталоне, потом Лев Гурыч Синичкин и еще пятерка героев этого водевиля (были срочные замены), затем промчался король Клавдий, волоча за собой алый шлейф, мелькнул наглый Филька-анархист из «Интервенции» и Костя-Капитан — вроде тоже анархист, но парень с головой и сердцем. Рядом явился насмешливый и изысканный Бенедикт, следом два классических образа — Хлестаков и Дон Кихот — и два пылких романтика старого и нового закала — Сирано де Бержерак и Олеко Дундич. И завершил процессию шедевр артиста, и комический и трагический, — Доменико Сориано…

Но все эти образы могут слиться и воедино: наложите негативы портретов, снятых в разные годы, друг на друга и пропустите через них сильный луч. Получится один портрет, в котором легкими тенями проскользнут черты героев и отчетливо проступит лицо самого художника. Лицо человека и артиста.

Постараемся разглядеть в нем каждого из названных персонажей — от наивного и доброго Панталоне до потрясенного Доменико.

Проба голоса произошла в чеховском греке. И этот молодой веселый голос зазвенел во всех своих переливах и трелях, когда юный лицедей выскочил на подмостки «Принцессы Турандот» и стал жадно ловить тайны мастерства. И мастерство это: заразительный азарт переживаний, всплеск веселых интонаций, ловкие, быстрые, мягкие жесты и переходы — все шло от большого восторга, от причастия к новой жизни и к новому искусству.

Революция совершила свои самые главные, самые героические деяния — напряжение сил большевистской партии и трудящихся масс было предельно, и все же эти суровые годы были одновременно и годами радостного торжества впервые победившего народа.

«Революция — праздник угнетенных и эксплуатируемых» — эти слова В. И. Ленина могли бы послужить исходным объяснением замысла спектакля, поставленного в 1921 году Евгением Вахтанговым.

Симонов чувствовал, что искрометная постановка «Принцессы Турандот» — это не уход от сложного времени в беспечный мир театра, а, напротив, распахнутые двери на большой простор жизни, выход к той Антеевой Земле, где началось великое весеннее цветение.

Именно на показах лебединой песни Вахтангова, в этом буйном и нежном мире шуток, импровизаций, задушевной лирики и острой иронической мысли, народилось и зацвело искусство Рубена Симонова.

Вскоре наш герой повысился в сценическом ранге: мальчишка Труффальдино стал Панталоне, министром и мудрецом Дивана, а веселья стало еще больше. Старец венецианец забегал на кривеньких, шустрых ногах и заговорил высоким голосочком с рязанским акцентом. В паре с карапузом и заикой Тартальей — другом Борисом Щукиным — хитрил, молил и хныкал, желая проведать у гордого принца его имя.

Много лет протекло с тех пор, когда была увидена в первый раз эта сцена, а воспоминания о ней хороши и свежи, будто и впрямь время, бессильное перед поэзией, бессильно и перед поэзией театра.

{443} А потом пошла веселая череда новых комических ролей. Зигзагом можно было бы обозначить перечень точных решений, неизбежных промахов и два прекрасных попадания в «яблочко» — рахитичный сластолюбец, дряхлый, но уморительный вице-король из сатиры Мериме «Карета святых даров» и шекспировский король Клавдий (кажется, единственная большая прибыль от этого спектакля помимо музыки Дм. Шостаковича).

Все видевшие спектакль лучше всего помнят сцену «мышеловки». Клавдий стоит на пьедестале в полном монаршьем облачении, в короне и горностаях, а потом его панический побег — юркая фигурка выскользнула из закрепленного на шестах одеяния и помчалась вниз по лестнице, волоча за собой кровавый шлейф мантии. Воистину король-убийца, король-вор, воистину «король из пестрых тряпок». Эти последние слова принадлежат Гамлету.

Роль шекспировского Клавдия — начало актерской зрелости Симонова. Комическая игра получила идейную нагрузку. Опыт веселого и иронического творчества оказался обогащенным глубинным замыслом и его тончайшей психологической обработкой.

И тут наступила встреча с большой советской ролью. Но об этом чуть позже.

… Позади уже были победы не только актерские, но и режиссерские. Дело не только в счастливом присутствии двух больших дарований в одном лице: счастье художника во внутренней слиянности этих талантов, когда опыт режиссера растит его актерский капитал, а актерское мастерство способствует особому эмоциональному строю поставленных им спектаклей.

… Конечно же, водевилем должна была начаться режиссерская карьера Симонова. Двадцатипятилетний юноша поставил «Льва Гурыча Синичкина». В спектакле, как известно, блистал Борис Щукин, смешное переплеталось с трогательным, а искренняя правда чувств — с не менее искренними дурачествами.

Следующей ступенькой была героическая мелодрама «Марион Делорм» Виктора Гюго. Тут режиссер желал сочетать «элементы героического и живые человеческие страсти».

Плоскости не всегда совпадали: разнобой в спектакле был, но главное заключалось в стремлении постановщика «выразить через бодрость энергическое восприятие жизни». Еще шаг — и молодой режиссер встал лицом к лицу с самой жизнью, если не с сегодняшней, то со вчерашней революционной действительностью. Он осуществил большой исторический спектакль хронику о революции 1905 года, пьесу С. Мстиславского «На крови». Кажется, в этом спектакле лицо режиссера затерялось среди множества действующих лиц и великого числа событий, но в работе этой зрела мысль художника, крепла его воля и росло чувство реализма. Следующая его большая работа — «Интервенция» Л. Славина, где режиссер сказался во всей полноте своей творческой натуры. Революционная героика и юмор, бодрость духа и убийственный сарказм, событийный размах и человеческое тепло — все это слилось воедино и создало импульсивную, яркую, горячую атмосферу жизни и борьбы, воссоздало картину недавнего прошлого, увиденную восторженными глазами нового поколения, продолжающего деятельно жить и бороться.

— Сам Симонов играл в этом спектакле небольшую роль Фильки-анархиста. Одессит Филька стал мимолетным эскизом для следующей большой работы, в которую актер внес многое из того, что было познано и прочувствовано режиссером. Симонов сыграл Костю-Капитана из пьесы Н. Погодина «Аристократы».

{444} Уже с самого начала Симонов показывал в Косте-Капитане не только лихость, дерзость, браваду, но и ту основную черту его характера, которая в собственных глазах этого исковерканного и самовлюбленного человека делала его личностью значащей. Черта эта — соблюдение «достоинства», независимости. Актер очень тонко разоблачал своего героя, показывая жалкую иллюзорность этого чувства, построенного на наивном самообмане.

Лучшей была сцена, когда Костя-Капитан получил от начальника лагеря поручение стать во главе отряда подрывников. Потрясенный и обрадованный, этот циничный человек вдруг раскрывался во всем простодушии своей натуры. Симонов показывал душевное смятение, которое охватывало его героя. Это был уже не Костя-Капитан, а Константин Константинович Дорохов — так просил теперь называть себя бывший главарь лагерных бандитов. Симонов раскрывал второе рождение человека, убеждал в том, что происходит не поверхностная перелицовка личности, не приспособление ее к новым условиям, а выкорчевывание старых корней, подлинно революционная переделка психики и сознания.

А рядом с этим «аристократом» явился настоящий аристократ, тоже обретший высокие черты человечности. Мы говорим о прославленном симоновском Бенедикте из комедии Шекспира «Много шума из ничего».

Сохранив комедийную легкость, актер верно угадал большое и подлинное содержание изображаемой натуры. Главное, что двигало героем, было собственное глубочайшее негодование против этих пустых, бессердечных аристократов. В них он, может быть неожиданно для самого себя, ясно увидел врагов своих собственных нравственных убеждений.

Но не отшумел еще триумф Симонова-актера, как он познал счастье огромной режиссерской победы. В содружестве с великим Щукиным и всем коллективом Вахтанговского театра Р. Симонов осуществил самый яркий спектакль о Ленине — «Человек с ружьем».

… Когда в знаменательный вечер 13 ноября 1937 года зрители увидели на сцене Вахтанговского театра вождя революции в исполнении Щукина, стены зала сотряслись оглушительными аплодисментами. Это была сама правда жизни, и зрители испытывали душевный восторг, сходный с тем состоянием, которое чувствовали люди, видевшие и слушавшие самого Ленина. В спектакле глубоко раскрывалась идея единства вождя и народа, и центральные ленинские сцены воспринимались как наивысшее выражение революционной силы народа, воплощенной в гении Ленина. Все сцены, предшествующие ленинским, были заполнены стремлением народа к ленинской правде, а все последующие показывали величайшую силу воздействия на сознание масс ленинского гения.

Искусство режиссуры заключалось в том, что образ Ленина создавался не только игрой исполнителя, его творила вся масса революционного народа, действовавшая в спектакле, показывая на личном примере, как ленинская мысль преображала личность, вселяла в нее невиданные силы, удесятеряла любовь к Родине. И этим чувством полнились сердца зрителей.

Революционный спектакль о Ленине был подлинно вахтанговским. Режиссер утвердил в нем свою художественную манеру. Стилевое своеобразие постановки проявлялось в насыщенности действия внутренней динамикой, в лаконизме и четкости композиции, в выразительности жанровых зарисовок, в общей романтической тональности и праздничной приподнятости при одновременной его серьезности и сдержанности.

Наступили годы Отечественной войны. Театр имени Вахтангова был эвакуирован на Урал, и там ни на один день не приостановил своей деятельности. {445} В Омске Р. Симонов осуществил одну из своих лучших постановок — «Фронт» А. Корнейчука. Автор этих строк видел премьеру этого спектакля и, написав о нем отчет, назвал свою статью «Суд над Горловым».

Действительно, режиссер поставил острую публицистическую пьесу, как своеобразное расследование вины полководца Горлова, которое вершилось всенародно и завершалось суровым осуждением Горлова и горловщины.

Позволю себе отдаться воспоминаниям…

Мы вошли в зрительный зал театра — он был пуст. До начала дневного спектакля еще оставалось время. Сцена была без занавеса; посредине стоял овальный стол, покрытый зеленым сукном, и четыре стула. Мы подумали, что все это приготовлено для президиума. Но оказалось, что так оформлен спектакль. Нам понравилось, что декорации выглядят столь строго и официально и что сценическая площадка превращена в своеобразный зал заседаний, в место для обсуждения важного дела, для публичного размышления о Горлове.

Вскоре зал заполнился, ударил гонг, и Алексей Дикий начал играть.

Перед нами был генерал Иван Горлов — крепкий коренастый человек с большим лбом, нависшими бровями, жестким ртом; он сидел за столом, высоко держа голову, и разговаривал, не глядя на собеседника. Проницательный взгляд его был устремлен вперед, он смотрел прямо в зрительный зал. Горлов с важностью говорил корреспонденту о своих орденах.

Показалось ли нам только, что этот генерал с широкой улыбкой и открытым взглядом себялюбец и хвастун, или на самом деле это так? Как бывает в жизни, вдруг в уважаемом человеке заметишь какую-нибудь неожиданную черту и усомнишься в нем.

В пьесе начинается полемический диалог между Мироном и Гайдаром. Вряд ли мы ошибемся, если назовем это место сценически самым трудным во всей пьесе. Это откровенно публицистическая сцена.

Гайдар и Мирон прошлись по комнате, подошли к рампе и остановились рядом, их взгляд устремлен вперед — оба думают, и каждый произносит вслух свою мысль. Происходит суд, и, точно хор в греческом театре, эти два персонажа говорят то, что думает зал, и зал рад, что они говорят то, о чем он думает…

Правду о себе Горлов слушает, склонившись всем корпусом на стол, спиной к залу. Потом медленно поворачивается, рука судорожно сжимает телефонную трубку. Это точно скипетр в руках низверженного короля, и телефонный провод — тонкая нитка, связывающая Горлова с прошлым. Но и ее нужно оборвать. Горлов осторожно кладет трубку на место. Сейчас у него в руке приказ об отставке. Актер направляется к рампе. Горлов, обводя глазами зрительный зал, точно безмолвно вопрошает: «Люди добрые, что же это делается?!»

Но в зале нет «добрых» людей — в зале справедливые люди, суровые судьи и хозяева жизни.

… А через сезон вслед за драматически страстным и публицистически острым спектаклем «Фронт» театр показал ликующую, поющую и пляшущую «Мадемуазель Нитуш».

В самые драматические дни войны Симонов выступил как художник-гражданин, смелый и строгий, а в месяцы, близкие к победе, выплеснул себя в спектакле, на котором только ханжи отказывались получать удовольствие.

Такое сочетание жанровых крайностей могло бы быть противоестественным для другого художника, но не для Симонова. О Симонове можно {446} утверждать противоположное — одностороннее решение творческой задачи, потеря чувства контраста лишь обедняли его работы. Так было с образом Хлестакова, в котором актер великолепно сыграл «легкость мыслей необыкновенную», но упустил драматическую и общественно-обличительную сторону характеров, то же повторилось с образом Дон Кихота, где произошел обратный казус — идейная и драматическая доминанта возобладала над конкретностью живого, неповторимого образа.

То, что крайности в природе самого искусства Симонова, было вновь подтверждено и в двух почти одновременно сыгранных ролях. Это мужественный серб, герой гражданской войны Олеко Дундич и поэт, острослов и бретер Сирано де Бержерак.

Первый из них вспоминается в горячем, стремительном боевом эпизоде.

… Раненый Дундич врывается на сцену и требует, чтобы его солдаты отбили пушку, отданную неприятелю. Бойцы бросаются вперед, за сценой шум сражения. Дундич — Симонов сам рвется в бой, но санитары удерживают командира: он ранен в голову. Дундич вырывается из их рук: с вершины холма, сжав кулаки и зубы, он смотрит на поле боя, тело его напряжено, кажется, командир сейчас прыгнет с утеса и помчится к своим на подмогу. Санитар наматывает бинт, а Дундич весь там, на поле сражения, он на коне, в его руках сабля, и на сабле кровь. Санитар продолжает бинтовать — рывок вперед, Дундич гортанным зычным голосом что-то закричал — не то одобрительное, не то угрожающее. Мизансцена: Дундич, устремленный корпусом вперед, и бинт, натянутый туго, точно струна, тянется с его головы к растерянному санитару, который на таком своеобразном поводу сдерживает командира. Аплодисменты, как закон, вспыхивали всегда в этом месте — волевой импульс актера электрическим током пробегал по залу, в этот миг героика великой и правой революционной войны врывалась под театральные своды.

Но этот романтический аспект образа не имел в себе ничего приукрашенного: героика переплеталась с юмором, азарт и лихость были лишь колоритом глубокой и сильной натуры революционера. Р. Симонов уже полностью сформировался как актер-аналитик, его увлекала сложная диалектика человеческой души. Это особенно отчетливо проявилось в образе Сирано, в завершающем эпизоде этой роли.

Предсмертную сцену Симонов проводил так, когда уже не актер ведет роль, а она целиком овладевает им: в финале Сирано де Бержерак, как в кратком поэтическом адажио, заново и последний раз перебирал струны пережитых страстей. Взор умирающего блистал, как никогда; солнце, уходя из крови, бросало свои прощальные ослепительные лучи; перегоняя друг друга, мчались образы былого. Голосом умирающего то говорил страстный поэт и любовник, то этот же прерывистый, горячий, больной голос вспыхивал в возгласах гасконских боевых бравад, то утихал и уходил в глубины горестного раздумья о торжествующем в жизни зле. А потом все снова озарялось — голос звенел и лился, любимая была рядом, значит, дух одолел материю, поэзия затмила безобразное, так, наверно, она затмит и смерть. Сирано уходил из жизни, и замерший зал долгой тишиной благодарил актера за минуту глубокого философского созерцания. И это при исполнении роли знаменитого драчуна и острослова!

И вот Р. Симонов сыграл свою лучшую за последние годы роль — Доменико Сориано.

В высших своих творениях художник выражает себя целиком — так он весь и в этой роли: Симонов-актер и Симонов-человек, тут его острая мысль и душевная доброта, тут и его тонкая, изящная ирония и лирическая {447} грусть, юношеское жизнелюбие и артистическая грация. Но тут не только обычное, симоновское, тут и необычное, новое.

Рубен Симонов всегда в поисках. Идя на риск, он находит новые формы эпического зрелища и создает спектакль-ораторию «Большой Кирилл».

В «Фоме Гордееве» ищет горьковскую протестующую силу, ее жизненную мощь и политическую страстность.

В «Стряпухе» он отыскивает новый жанр народной комедии. Режиссер уверенно ведет Театр имени Евг. Вахтангова, и это ему принадлежат слова: «Развитием театра всегда движет стремление к новому. … Стремление к новому проявляется тогда, когда художник обладает чувством современности. А современная жизнь не просто мерно течет, она — мчится. … Чувство современности — это правильное понимание и активное следование политике Коммунистической партии, это глубокое знание жизни, это проникновение в психологию советского человека, обязательное непосредственное участие в жизни народа»[[80]](#footnote-33).

Это признание имеет смысл сравнить со словами, которые были напутствием, полученным художником от своего учителя на заре своей актерской деятельности.

Вот эти прекрасные слова: «Если художник хочет творить новое, творить после того, как пришла она — Революция, то он должен творить вместе с народом. Чтоб создать новое и одержать победу, художнику нужна Антеева Земля. Народ — вот эта земля»[[81]](#footnote-34).

Эти слова были великим заветом для Рубена Николаевича.

«Живой труп» и «Конармия» — работы, удостоенные Ленинской премии. В замысле режиссера пьеса Льва Толстого виделась не столько в детальном раскрытии внутренней жизни ее трагического героя, сколько в стихийном порыве здоровой и целостной натуры Федора Протасова к свободе и счастью. Вот почему в спектакле Симонова такое большое (и законное) место заняла цыганская вольница, которая и в душах обитателей табора, и в их плясках, и в напевах, — именно тут поэзия жизни, ее здоровые и сильные основы. К ней тянется Протасов, но не может слиться с привольным бытием: тяжелым грузом на душе его лежат обязанности перед обществом и семьей… Отсюда и трагический финал спектакля, прозвучавший как бесстрашный вызов морали и законности бесчеловечного и лицемерного мира.

И постановка Рубена Симонова «Конармия». Поразительно смело самое решение найти для новелл Бабеля сценический эквивалент, скомпоновать разрозненные эпизоды гражданской войны в целостное драматическое действие, насытить спектакль героическим пафосом бабелевской стилистики и при этом не увязнуть в жанровых подробностях, которыми столь изобилует повествование, не соблазниться экзотикой обозного быта, не залюбоваться речевыми вычурами одесщины.

Спектакль Симонова овеян вихрями революции, в нем клокочут страсти гражданских боев, в его тональности героические ритмы Маяковского.

В спектакле одно за другим мчатся события — меняются герои, ситуации, но сохраняется дух, атмосфера времени и непрестанно ощущается энергичный, грозовой, стремительный темп борьбы. Бешено скачущая красная конница завершает спектакль, пафос и поэзия которого в несокрушимой, всепобеждающей силе революционных масс.

На этом можно было бы закончить наш рассказ о творчестве режиссера-лауреата, но как умолчать о его самой последней работе — «Варшавской мелодии». Это дуэт, происходящий на трех этапах жизни героев в исполнении Юлии Борисовой и Михаила Ульянова. Камерная, психологическая {456} пьеса Леонида Зорина решена режиссером с таким проникновением в судьбы людей, с такой пластической выразительностью и поэтической образной силой, что правда двух сердец читается как история времени, как большой и волнующий рассказ о высоких и обязательных нормах нашей морали.

Главная тайна неувядаемости таланта Симонова — в живом биении мысли, в его неуклонной способности слышать пульс времени, быть современным в течение всей своей творческой жизни.

### М. Максакова[[82]](#endnote-50) «Кармен» в постановке Р. Н. Симонова (Большой театр, 1945)

В 1927 году я включилась в спектакль Большого театра «Кармен», в котором раньше принимала участие наездами из Ленинграда. Спектакль долго шел в декорациях Б. Б. Федоровского и требовал обновления. Смена декораций с конструктивных площадок на реалистические сценические формы требовала нового режиссера-постановщика. Решили пригласить из Театра Вахтангова Р. Н. Симонова. Мы — артисты — хорошо знали Рубена Николаевича как великолепного актера и режиссера драматического театра, но причем здесь опера?! Однако дисциплина в Большом театре была тогда железная, и мы подчинились.

Идет первая спевка. Симонов на ней присутствует. Вторая спевка — опять он нас слушает. В чем дело? Спевки — это встреча с дирижером или, в крайнем случае, с концертмейстером для музыкальной проверки ансамбля, и режиссеры на таких спевках не бывают. Присутствие Симонова вызвало среди солистов недоумение: мы решили, что он не знает «Кармен», а потому «подучивает» музыку.

И только в процессе работы на репетициях — кстати, надо заметить, что сценические репетиции пошли сразу на большой сцене, а не в фойе, как это практиковалось раньше, — мы поняли, что Рубен Николаевич знакомился не с музыкой, а с исполнителями. Действительно, только через вокальное исполнение раскрывается индивидуальность оперного актера.

Бывает так: оперный артист в личной жизни обладает энергией, волей, жизнерадостностью, умеет разбираться в искусстве, а вышел на сцену — и все эти качества теряются: напряженность в вокализации, слабая музыкальность, отсутствие актерского таланта. Симонов, очевидно, знаком был с такими «перевоплощениями», поэтому он так терпеливо посещал спевки, всматриваясь в каждого исполнителя, вслушиваясь в наше пение.

На репетициях Рубен Николаевич очень скупо делал нам указания, но два‑три слова, два‑три совета — и мы быстро ориентировались в пожеланиях постановщика, и репетиции проходили на хорошем накале.

Мне Симонов посоветовал больше делать танцевальных движений, не боясь свободы пластики, особенно в сцене с Хозе в первом акте. У меня появилась пружинистая походка, я стала внутренне свободнее и веселее проводила шутливую сцену с Хозе. По лицам моих товарищей я видела, что им тоже были удобны и приятны мизансцены, предложенные режиссером.

Главное — не было режиссерского диктата. Чувствуя себя свободно, каждый быстрее и органичнее, творчески раскрывался.

{457} Естественно, все мы прониклись большим уважением к Рубену Николаевичу, особенно нас подкупили его скромность, сдержанность, внутренняя деликатность. Но в то же время мы чувствовали его твердую направляющую руку. Я уверена, что Симонов тоже оставался нами доволен: он не увидел актеров, сопротивляющихся тому новому, что он нам предложил на репетициях.

Спектакль получился веселым, радостным, все сцены, особенно у хора, были красочными, шли естественно. Вот уж действительно: режиссер умер в актере!

Что я еще заметила в Рубене Николаевиче? Если ему актер верил, он загорался каким-то тихим светом, и тогда от него шли флюиды вдохновения; мы чувствовали его творческое горение, подкрепленное большим опытом. Но если ему артист не верил, он замыкался, уходил в себя, запирал как бы на ключ свой талант, свои знания, свой творческий огонь; интерес к актеру пропадал, и ему становилось скучно. Эту метаморфозу в его настроении я наблюдала при постановке им в Большом театре «Фауста» (1963).

Очевидно, Рубен Николаевич поверил в мою искренность и благодарность за его указания. Я все его замечания принимала безоговорочно и выполняла в меру своих возможностей.

Он шел при раскрытии внутренней линии поведения действующих лиц от музыки Бизе, что и нам, певцам, было ближе. Есть режиссеры, которые во что бы то ни стало хотят навязать опере «Кармен» исполнение по новелле Мериме, но тогда они неизбежно попадают в противоречие с музыкой. Фабула действительно драматична. Но в опере все происходит на красивой жизнерадостной музыке, которая в то же время не снимает ощущения назревающего драматического конфликта.

В этом особенность творения Бизе. Его герой идет как бы по краю пропасти с песней на устах, не ведая, что он упадет в эту пропасть и разобьется насмерть, а у Мериме с самого начала чувствуется драма. Мне не раз приходилось спорить с такими режиссерами, и я побеждала в споре, только опираясь на музыку Бизе, в которой, особенно в первом и втором актах, почти нет ни одного такта минорного аккорда. Все аккорды построены (особенно в речитативах) в мажорном ключе. Отсюда и рождается образ Кармен, утверждающий жизнь, красоту и вечную женственность.

Так понимал «Кармен» и Симонов. Вот почему не только у меня, но и у всех участников этого спектакля осталось светлое воспоминание от его работы с нами.

Спектакль «Кармен» в постановке Р. Н. Симонова в Большом театре продержался несколько лет.

После этой постановки я не встречалась с Симоновым много лет. Только в 1961 году, когда моя дочь Людмила поступила в Театр имени Вахтангова, мы возобновили знакомство. По прошествии долгих лет я узнала, с каким уважением относился ко мне Рубен Николаевич, очевидно, запомнив нашу совместную работу в Большом театре.

Любуясь его спектаклями в Театре Вахтангова, я не раз удивлялась мастерству, талантливости, с какой осуществлял он свои постановки. Казалось, все просто, но когда я вдумывалась в эту простоту, то видела, что эта простота кажущаяся — за ней стоят огромный талант и гигантская работа мысли.

Все его спектакли считаю уникальными, неповторимыми, и долг театра сохранить их в неприкосновенности, чтобы на них училось не одно еще поколение актеров и режиссеров.

### **{****458}** Б. Петкер[[83]](#endnote-51)

Рубен Николаевич Симонов в воспоминаниях начинается для меня с голоса, потом я вижу его галстук-бабочку, потом — посадку головы, потом — легкую руку, которая очень редко используется в разговоре, но если уж вступает в действие, то графически четким рисунком движения подчеркивает момент самый главный.

Я помню его с 20‑х годов. Сразу после премьеры «Турандот» зазвучали в Москве фамилии Мансуровой, Щукина, Симонова. А познакомила нас моя землячка Марусенька Синельникова…

И черт его знает, отчего так получается, — живем в одном городе, а встречаемся редко! Засасывает Москва, дела, труды, развлечения. Однако любим друг друга не меньше, любим память о связующем нас прошлом. Знаешь, что друг где-то существует — и спокоен, радуешься мелькнувшей где-нибудь на собрании встрече. Поцелуешься, спросишь, как дела и здоровье, или только издали перекинешься улыбкой… Во всем этом не простая вежливость знакомых. Чувствуешь, как в этот миг всколыхнется в тебе желание побыть вместе, переговорить все, обменяться мыслями, впечатлениями, которыми наполнялись месяцы разлуки. На миг кольнет сердце понимание неосуществимости этого, пока обстоятельства или случай не сведут вас вместе.

Именно это испытывал я всегда при мимолетных деловых встречах с Рубеном Николаевичем в последние годы.

… В одном из Арбатских переулков Марусенька Синельникова познакомила меня с своими товарищами. Среди них был и Рубен Симонов. Он был на три-четыре года старше меня, но в том возрасте, когда еще совершенно не чувствуешь лет, такая разница не ощутима. И сейчас Рубен Николаевич возникает в моей памяти таким, каким я впервые увидел его. Помнится, он носил тогда не пиджак, а что-то вроде блузы. Худенькая шейка выдавалась маленьким кадычком, который ходил при разговоре вверх и вниз.

В разные годы он был разный — так оно и бывает с каждым человеком. В период нашего знакомства у него была гладкая прическа, а на макушке султанчик. Было в этом что-то мальчишески задиристое. Потом, с годами, это впечатление сглаживалось, и в период, когда Симонов стал режиссером, он относился уже к категории франтов: вот тут-то и появились воротнички с модными концами, а мальчишеское постепенно исчезало.

Менялся у него и ритм речи и тембр голоса. При нашем знакомстве голос у него был какой-то свежий, а потом появился баритональный тенорок. И поражал его легко-певуче-пластичный стиль — человеческий и артистический. Если бы позволила грамматика, эти три слова я написал бы слитно: именно такое было впечатление от этого молодого человека — певучесть, кантиленность были свойствами не только его речи или движений, а именно всего его существа.

Постепенно и это менялось, в том числе и характер речи. И на сцене и в жизни ритмический рисунок становился все более синкопическим, менее плавным.

«Турандот» произвела тогда на многих ошеломляющее впечатление. Было даже завидно, что ты к этому не имеешь отношения. В Симонове меня поразила — и впоследствии поражала всегда — его невероятная способность и умение калейдоскопически менять ритм своего существования на сцене. А это ведь и есть один из важнейших признаков артистичности. И я помню, что, когда вернулся в Харьков, в Синельниковский театр, мы, увлеченные вахтанговской постановкой, ее студийностью, принялись за «Единственного {460} наследника» Реньяра. Но из этого мало что вышло. Очаровательную студийность спектакля «Турандот» мы повторили только внешне. — Небогатой вахтанговской студии приходилось играть без декораций, подвенечную фату приходилось делать из занавесок, а свадебный наряд — из марли, приходилось извлекать на свет божий сохранившиеся на чердаках или в чуланах старые зонты, котелки, приходилось у мам, бабушек и теть выпрашивать старые страусовые веера для маркиз и высокопоставленных лиц, приходилось просиживать ночами за ручными зингеровскими машинками. Все это оживало в руках энтузиастов, сообщало романтизм их игре. Их увлеченность и вера были драгоценными чертами их студийности. И во всем этом была необходимость.

У нас же было притворство, театральное притворство. Мы взяли только внешнее, без его первоосновы, которую нельзя было взять, которая должна была быть. Работая над «Единственным наследником», мы подрезывали халаты, нашивали на них аппликации, но это было подражательство, вдохнуть жизнь в эти «заплаты» мы не смогли. Да, собственно, и никому потом не удалось повторить «Турандот». Этот спектакль так и остался уникальным — романтический спектакль нашей театральной юности. Много лет спустя в постановке Ю. Любимова «Добрый человек из Сезуана» на меня вдруг пахнуло этой чудесной, доступной, наверно, только Вахтанговскому театру, студийностью. Я снова почувствовал эту наивность, непосредственность, это умение ветошь ощутить в своих руках, как что-то драгоценное.

Текли годы, и художник Симонов рос, заимел уже своих учеников и оставался преданнейшим вахтанговцем. И опять возник он передо мною в 1927 году вместе с прекрасным комедиографом Василием Васильевичем Шкваркиным, который принес в Театр бывш. Корша пьесу «Вокруг света на самом себе».

Это было время подъема целого ряда московских театров, изобилия пьес, направлений, это было время Мейерхольда, Таирова, расцвет Станиславского, это Петровский у Корша, это художники братья Стенберги, Якулов, Лентулов, это приезд Марджанова — все старшие современники Симонова. И, конечно, удивительно, что молодой режиссер не терялся среди них и поражал нас своим тонким ощущением пульса современной жизни.

Я отчетливо помню Симонова во время его показов. В пьесе Шкваркина я играл поэта декадентского типа, читал какие-то стихи. Особенно памятна мне сцена в кабачке: в ней было сумбурное смешение литературных, мещанских, богемных страстей, в ней действовали пошляки, наркоманы, пьяницы, и в то же время в ней было ощущение каких-то новых, еще не очень определенных желаний и устремлений.

Симонов легко, с блеском демонстрировал поведение этих людей в кафе. Он показывал мне «надрывы» моего поэта и объяснял их не только жизненные, но и мировоззренческие истоки. И меня, молодого тогда актера, поражал его глубокий анализ состояния полуразрушенной психики. В Москве в это время было много подобных поэтов — они ничего не достигли и старались пристроиться к каким-нибудь «измам». Время этих людей кончалось.

Симонов показывал мне ничтожность моего поэта, синеву под глазами, сальные спущенные волосы, заломленную шляпу — все обычные признаки «оригинальности» и тривиальности одновременно. И тут же от поэта он легко переключался на показ официанта, который носился в синем дыму, в угаре кабака, меняя бутылки, разнося кофе. В движениях Симонова было особое ресторанное изящество и ловкость. Какой-то маленький «плюсик» {461} его показа, маленькая надбавочка делали все эти движения выразительно театральными, обобщающими и одновременно подчеркивали что-то показное в поведении самого официанта. А потом он изображал нищего, говорящего по-французски. Он всегда был за импровизацию. И когда Семен Борисович Межинский, игравший нищего, придумал для этого бородатого пьяницы нелепую фразу попрошайничества — «подайте бывшему гимназисту», то Симонов эту фразу оставил. Не думаю, чтобы в свои двадцать восемь лет он так уже глубоко и серьезно проникал в сущность искривлений человеческой души, скорее здесь сказывалась богатая фантазия художника и интуиция.

Наверняка люди, которые знали Симонова лучше и которые сталкивались с ним в творчестве чаще, чем я, подметили в нем одну удивительную черту. Он умел укрупнять смысл того или иного события, того или иного конкретного факта пьесы, сообщить им с помощью своей фантазии большую сложность, сделать их психологически и социально более значительными, более интересными, более весомыми и жизнеощутимыми. Мне кажется, что это одна из глубоких отличительных черт его творческого существа. Здесь истоки его театральности.

С особой отчетливостью я понял это в очень скучном подмосковном местечке Узкое, где мы как-то отдыхали в одно и то же время. Мы ходили с Рубеном Николаевичем по лесу, все по одному и тому же маршруту и беседовали о самых разных разностях, на темы, возникавшие и по воспоминаниям и навеянные окружающей обстановкой. Я получал от этих бесед огромное удовольствие, такое огромное, что это слово следовало бы специально выделить.

В то время Рубен Николаевич был еще не стар, но уже тяжело дышал, и мы часто останавливались, а наши беседы все равно продолжались. Мы говорили об искусстве и жизни, мы рассказывали друг другу эпизоды, которые украшают жизнь или приводят в отчаяние.

Как-то мы разговорились с ним о «Бесприданнице». В Узком нет реки, смешанный лесок в одном месте пестрит множеством молодых, недавно посаженных березок. И вот, говоря о «Бесприданнице», я сравнил Ларису с молодой березкой, которая окружена другими деревьями: тут и старый кряжистый дуб — Кнуров, и шумный клен — Вася Вожеватов. Я не могу сказать, что это была уж очень богатая мысль, но образ молодой березки — Ларисы Симонову понравился. От Ларисы и как-то обиняком, через разные малозаметные переходы, как это бывает в вольных разговорах, он заговорил вообще о женщине, о ее природе, о заманчивых ее качествах, о том, что пробуждает в людях любовь и страсть. Говорил о том, как зарождаются взаимоотношения, проявил необыкновенно тонкое знание всех этапов сближения, и вообще — психологии женщины. Я подумал и спросил, нет ли здесь чего-то автобиографического? И, к моему удивлению, он убежденно сказал — «нет».

Зайдя за ним как-то во время завтрака, я увидел уютную дачную картину: на столе молоко, цветная капуста, яйца. У стола юноша — коленями на стуле, локтями на столе — читал Шекспира… И тут мне невольно вспомнилась бурная московская жизнь, многочисленные встречи с людьми, без которых Рубен Николаевич не мог обходиться, напряженная общественная деятельность, роли и постановки Симонова, любовь к послеспектакльным посиделкам в кругу друзей, за чтением стихов и пением романсов… А молоко, читающий юноша и атмосфера примиряющего отдохновения — все резко контрастировало с зимним Симоновым в черном костюме и с неизменным галстуком-бабочкой.

{462} Я почувствовал тогда, что до моего прихода у него шла творческая беседа, беседа художника-отца с сыном, которому передается ремесло творчества.

Я только что сказал о его вечерних послеспектакльных посиделках. Мне доводилось на них бывать. И в связи с этим я вспоминаю одну черту, характерную для Симонова. Мне хочется ее вплести в этот набросок его портрета.

Однажды я был у академика И. И. Артоболевского, нашего общего доброго друга. Раздался звонок в дверь, и по радостным возгласам хозяйки мы поняли, что пришел гость неожиданный, но приятный.

Симонов ворвался в дом стремительно. На этот раз он привел с собой югославского режиссера Ступицу. У нас тогда еще бороды не вошли в моду, и этот бородатый человек выглядел весьма экзотично, особенно рядом со светски элегантным Рубеном Николаевичем. Симонов отрекомендовал его как своего друга и сделал это так легко, что не возникло никакой неловкости от того, что он привел в чужой дом незнакомого человека. Наоборот, незнакомый сразу же стал своим, и все пошло, как по маслу.

— Я не мог не зайти к Ивану Ивановичу, — сказал Симонов, — это гостеприимный дом, и я знаю, что мой друг Боян будет чувствовать себя здесь хорошо. Впрочем, — добавил он, лукаво улыбнувшись, — он не знает по-русски и будет молчать, а я буду говорить за двоих.

Все это никого не удивило, во всем были та человеческая легкость души и подлинная интеллигентность, которые сразу снимают любую неловкость.

Рубен Николаевич был глубоко интеллигентный человек. Отличные манеры сочетались в нем с глубокими знаниями. Я помню, как во время одной из московских прогулок мы попали на Мясницкую. В Кривоколенном переулке жил его родственник. И Рубен Николаевич рассказал мне целую историю этого уголка Москвы с удивительными подробностями и особым удовольствием знатока. Наверно, изучая Москву специально по книгам, я не мог бы открыть для себя Кривоколенный и Армянский переулки в таком аспекте, хотя я и сам живу неподалеку, и у меня здесь родственники и знакомые.

Он как-то по-особому сумел переплести историю и личную жизнь. Его родители не принадлежали к тем богатым людям, которые воспитывали своих детей в аристократических учебных заведениях, но глубокая душевная интеллигентность, умение быть внимательным к окружающему и окружающим — это качество было в нем врожденным. И мне думается, что «я» у него было действительно последней буквой, хотя он и занимал высокое общественное и профессиональное положение.

Даже отвечая на бестактность, он сохранял свою интеллигентность. Расскажу — так и быть! — одну не очень приятную для меня самого историю.

Известно, что Рубен Николаевич чрезвычайно любил читать в обществе стихи. Однажды у драматурга Ирины Петровой после приятного ужина он неожиданно начал читать. Он любил Пушкина и читал его по-своему, очень выразительно. Прочитав «Погасло дневное светило», он перешел к маленьким лирическим стихотворениям. Слушали его с удовольствием.

В этот вечер я невольно допустил бестактность. Когда Рубен Николаевич начал читать жаровскую «Гармонь», в которой есть ритмический кусок, имитирующий дробный танец, мне подумалось, что я окажусь в ансамбле, если, взяв пишущую машинку и повернув ее вертикально, буду бегло и в ритм изображать игру на баяне. Кто-то действительно обратил на это внимание {464} и одобряюще засмеялся. Я отвлек слушателей, и Симонов обиделся. Он перестал читать, и все смутились. Больше всех — я.

Утром я проснулся с ощущением, что сделал что-то нехорошее, и надо как можно скорее это исправить. Пока я придумывал варианты извинительной фразы, раздался телефонный звонок. Рубен Николаевич сказал:

— Я вчера очень глупо обиделся. Я не должен был этого делать. Вы очень здорово сыграли. Это подходило к стихам. Но я обиделся, и все неважно себя почувствовали…

Этот его поступок для меня не просто эпизод, а черта внутренней тонкости, внутренней интеллигентности. Это то, чего мы начинаем постепенно лишаться. А какое это замечательное качество — тонкость во взаимоотношениях! В этом смысле удивительным человеком был Владимир Иванович Немирович-Данченко. И в моем представлении именно данное качество сближает этих двух людей. Я никогда не видел Владимира Ивановича неглиже, хотя общался с ним довольно часто и в домашнем быту и, тем более, в театре. Это какое-то особое умение — быть всегда подтянутым и внутренне и внешне. Я никогда не видел и Рубена Николаевича внешне не собранным, не аккуратным, но всегда обязательно в элегантном костюме с платочком в кармашке, в хорошем галстуке, в строгих воротничках.

Я почти не сталкивался с Симоновым в театральных делах, но знаю, что он обладал качествами, которые необходимы руководителю такого тонкого организма, как театр, и для таких восприимчивых и легко воспламеняющихся людей, как актеры. Когда Симонов выступал — с речью делового ли порядка, или с тостом, — он всегда говорил отчетливо, конкретно, целенаправленно. Он не употреблял пустых фраз. Он дружески и доброжелательно относился к людям. В нем соединялись качества театрального стратега, дипломата и, главным образом, душевного человека, который умел даже в споре, даже в принципиальных разногласиях поставить себя в положение своего противника и объективно посмотреть на предмет спора.

Я постарался, как умел, рассказать о человеке, которого очень любил. Тот образ Симонова, который живет во мне, всегда является для меня образцом человека оригинального, самобытного, человека, которому хочется и нужно подражать.

### Леонид Утесов, Эдит Утесова[[84]](#endnote-52)

ЛЕОНИД УТЕСОВ. Когда долго живешь и работаешь в искусстве, встречаешь на своем пути множество людей. Одни западают тебе в сердце, другие забываются. С одними надо съесть пуд соли, чтобы познать их суть, с другими можно провести один вечер и узнать все их дурные и хорошие черты, с третьими можно прожить всю жизнь, а они так и останутся для тебя неоткрытыми землями, «вещью в себе».

Удивительный и, на мой взгляд, даже особенный человек был Рубен Николаевич Симонов. Может быть, я мало с ним встречался, но в те редкие, доставшиеся на мою долю встречи мне казалось, что он состоит из одних только положительных качеств. Оказывается, не только в литературе, но и в жизни это возможно!

Может быть, это моя профессиональная узость, но я рассматриваю человека, с которым встречаюсь, сквозь одну призму: звучит ли в его сердце музыка. Если он чуток к ней — он делается для меня близким и {465} желанным. Своей музыкальностью покорил меня Рубен Симонов при первой же нашей встрече.

Тогда он руководил театром-студией. Театр приехал на гастроли в Ленинград. Не помню уж, кто из ленинградцев сказал мне:

— Если хочешь получить истинную радость от искусства, пойди в Московско-Нарвский дом культуры и посмотри спектакль студии Симонова «Таланты и поклонники».

Я и вообще человек очень любопытный, а уж такая рекомендация может завести меня куда угодно. Спектакль был поистине очаровательный. Столько в нем было актерской молодости, вдохновения, страстной преданности искусству! Я буквально влюбился и в театр, и в его артистов, и в его руководителя.

В тот же вечер я познакомился с Рубеном Николаевичем. И он поразил меня: музыка была во всем, что бы он ни делал, — в том, как он говорил, как слушал, как сидел и смотрел, как откликался на вопросы, как двигался, в том, как рассказывал о сущности своих поисков и смысле работы с молодым коллективом.

Я помню, что мы проговорили целый вечер, прихватили и значительную часть ночи. И постепенно от своих рабочих, театральных тем перешли на разные другие жизненные проблемы и просто забавные рассказы. Я тогда еще любил играть на гитаре и пел ему песни моей Одессы. А он в то время еще не знал одесского музыкального творчества, и песни эти его заинтересовали, можно даже сказать — восхитили. Пели мы и дуэтом. Причем Рубен Николаевич прекрасно мог создавать гармонические сочетания, основанные исключительно на его музыкальной интуиции.

С того вечера я и полюбил Рубена, неизменно дружелюбного ко мне человека. Мне с ним всегда было и весело и приятно.

Но приятно с Симоновым было не только развлекаться, но и работать. В конце 40‑х годов я пригласил его поставить одну из послевоенных программ нашего джаз-оркестра. И мне интересно было следить, как работает Симонов. Бывало, что большую часть репетиции он только смотрел и слушал. Но вдруг, словно в нем что-то вспыхивало, сыпал, как фейерверк, тонкие и неожиданные предложения, бесконечное количество вариантов решения той или иной сценической задачи.

Я любил его талант, во всем ему доверял и даже доверил… обучать дочь в его студии. Вот уж она-то и съела с ним пуд соли.

ЭДИТ УТЕСОВА. Съела с ним пуд соли? Пуд не пуд, но в самом деле он был строгим и требовательным и умел до конца выбирать из тебя то, что ему было надо. Он умел загораться и всех вокруг зажигать. Рядом с ним все приходило в движение. Он был добрый и сердился редко. Еще реже кричал. А как педагог он был мягок и терпелив, понимал возможности каждого и требовал соответственно этим возможностям. И к тому же он был человек с большим юмором, а это, как известно, сглаживает любые неприятности.

Музыку он действительно любил и чувствовал ее и был ею весь пропитан. В нашей студии, как ни в какой другой, было много музыкальных занятий, и это накладывало на будущих актеров соответствующий отпечаток.

В действие любой постановки театра или студии Симонов обязательно стремился вплести музыку. А от нас, студийцев, требовал, чтобы мы жили в определенном музыкальном ритме спектакля. Даже в выходных ролях, в которых он часто занимал студентов, мы должны были сохранять ритм {466} постановки. Поручал он нам и небольшие роли в спектаклях театра. Так, например, в спектакле «Машиналь» я была уличной певицей и проходила по сцене с песенкой.

Да, если что хорошего и было во мне, то все это от школы Симонова. Таланту не научишь, а культуре сценического поведения — можно.

Рубен Николаевич был человеком очень душевным, и в студии вокруг него всегда была демократическая атмосфера. Он никогда не делал различия между студентами и актерами труппы, со всеми умел установить товарищеские отношения. Никогда не «пилил», не точил. Если кто заваливался в сессию, то он всегда мягко поддерживал ребят. И его очень любили.

Любили еще потому, что он был человеком очень веселым. Обожал «капустники». Тут его юмор, его выдумка свободно выплескивались наружу. На «капустниках» он часто пел цыганские романсы, аккомпанируя себе на гитаре. Помню, что с ним вместе я пела песни из «Веселых ребят».

В студии я начинала готовить роль Денизы в «Мадемуазель Нитуш» — Симонов еще до войны мечтал поставить этот спектакль…

ЛЕОНИД УТЕСОВ. Кстати, о «Нитуш». Это мог бы быть не только наш «семейный спектакль», но, может быть, и резкий поворот на моем артистическом пути. Дело в том, что Рубен мне все время намекал, что я должен в «Нитуш» сыграть Флоридора. Война разбросала нас в разные стороны и разрушила многие наши замыслы. Но кто знает, чем это было чревато: Театр Вахтангова и Симонов — это большое искушение для актера.

Но однажды и я ему помог.

Когда Театр Вахтангова задумал поставить «Интервенцию» Л. Славина, Рубен вспомнил о той нашей «одесской» ночи, которую я ему устроил в Ленинграде, и пригласил приехать на репетицию. Им нужен был одесский фольклор. И вот тут он начал выуживать из меня, как только он один это умел делать — Эдит подметила это совершенно точно, — одну за другой одесские песни, которые могли бы характеризовать музыкальный портрет одного из героев.

Я выдал Симонову целый каскад одесского фольклора. Исполнителю роли Фильки И. М. Рапопорту, для которого, собственно, эта демонстрация и была устроена, понравилась песня «Гром прогремел, изоляция идет». Кто видел спектакль «Интервенция», тот вряд ли забыл этот «шедевр» бандитского творчества:

Гром прогремел, изоляция идет.  
Губернский розыск посылает телеграмму,  
Что вся Одесса переполнена ворами,  
И что настал критический момент,  
И заедает вредный элемент.

Я никогда не забуду, как, встречая меня где-нибудь в клубе или на улице, Рубен издали кричал:

— Губернский розыск посылает телеграмму! — и в голосе его мне слышалось оживление нашей первой встречи.

Должен сказать, что творческая судьба Симонова — это на зависть счастливая судьба. Он учился у Вахтангова, сыграл много интересных ролей и сыграл прекрасно, он поставил немало отличных, оригинальных спектаклей, он руководил одним из лучших театров страны и руководил талантливо. И мне кажется, что достижения этого театра во многом определяются особенностями его руководителя — человека и художника Рубена Симонова, — его мастерством, темпераментом, умом и добротой.

### **{****467}** Лев Славин[[85]](#endnote-53) Таинственный цветок спектакля

Я гуляю в фойе Камерного театра.

Вдруг вбегает молодой человек в белом свитере. Меня поразил его быстрый огненный взгляд, походка мягкая и упругая и какая-то особая изящная подвижность всего его небольшого, но соразмерно сложенного тела.

«Легкоатлет, — подумал я, — а еще вернее, пловец».

Я ошибся. Это был молодой актер молодого Театра имени Вахтангова. Это был Рубен Симонов. Имя его уже становилось известным в театральных кругах, особенно после блестящего исполнения роли Аметистова в комедии Булгакова «Зойкина квартира».

В тот момент я, конечно, и не подозревал, что со временем мне предстоит творчески сблизиться с ним.

Невелико усилие памяти, которое мне надо сделать, чтобы вспомнить работу вахтанговцев над «Интервенцией». Все видится ярко: яркие декорации Исаака Рабиновича, ярки Горюнов — Селестен, Синельникова — Ксидиас, Рапопорт — Филька. А всех ярче Рубен Симонов.

Я ведь и не помышлял писать пьесу. В те дни в журнале «Красная новь» появился мой роман «Наследник». Театр предложил мне преобразовать этот роман в пьесу. Но мне показалось попросту скучным вторично разрабатывать ту же тему. Я задумывал другой роман — об иноземной интервенции на юге России, в руках у меня благодарный материал для драматического произведения. Вероятно, настойчивые предложения театра все-таки привязали мои мысли к сцене. В конце концов мы решили, что я напишу пьесу об интервенции в Одессе.

Работа оказалась чертовски трудной. Бывало так, что мне хотелось ее бросить. Возможно, я и бросил, если бы не Василий Куза. С необыкновенным упорством этот вахтанговский актер побуждал меня продолжать работу. У Кузы был своеобразный талант — вдохновлять писателей. Михаил Булгаков как-то сказал мне:

— Знаете, это не я написал «Зойкину квартиру». Это Куза обмокнул меня в чернильницу и мною написал «Зойкину квартиру».

Есть режиссеры, которые боятся автора. Боятся его вмешательства в замысел постановки, в трактовку образов, в самую манеру произносить написанные им же — автором — слова. Ибо, как бы ни клялись люди театра в своей преданности слову, оно подчас пребывает у них в обидном пренебрежении. Короче: есть постановщики, которые рассматривают автора, как своего естественного врага, и расставляют у входов в театр стражу, дабы автор не прокрался на репетиции своей пьесы.

Не таков был Рубен Симонов. В отличие от режиссеров-недотрог, он стремился к тесному общению с автором. Он понимал музыку слова, его ритмичность, его чувственную окраску. Страсть, заключенная в слове, и плоть его сливались для Симонова в одно живое существо. Он обращался к автору, как к первоисточнику.

Лев Толстой как-то сказал, что он наблюдал рождение таинственного цветка поэзии. Присутствуя на репетициях «Интервенции», я наблюдал рождение таинственного цветка спектакля. Он возникал в руках Симонова, сидевшего рядом со мной за режиссерским столиком, но то и дело вскакивающего, вбегавшего на сцену и среди серых прозаических выгородок мгновенно {468} создававшего мизансцену яркую, острую и — что отраднее всего — выражавшую потаенную суть моей пьесы.

Жизнерадостность, наполнявшая душу Симонова, вселилась в режиссерское воплощение «Интервенции». И это как нельзя более отвечало тому строю чувств, которые я вкладывал в пьесу.

И какой рисунок! Рубен Николаевич очень чутко реагировал на удачные находки актеров (особенно щедр был на них Горюнов), тут же развивал их и доводил до такой четкости очертаний, что они начинали напоминать ожившую графику.

Иногда мы спорили. Меня не удовлетворяло исполнение одной из ролей. Не тот образ. А в сущности никакого образа. В конце концов Симонов согласился со мной. Но не хотел заменять исполнителя.

— Я его разозлю, — сказал он, — и он у нас заиграет.

Этого не получилось. То ли этот педагогический прием не сработал, то ли Рубен Николаевич не «разозлил» его. Передумал. А может быть, пожалел.

Симонов был человеком радостного таланта.

Но тут надо сделать оговорку. Не то чтобы он в искусстве чуждался трагедии. Его драматические образы были глубоки и значительны. А в то же время так насыщены жизненностью, так оптимистичны, что самое полнокровие их не только потрясало зрителя, но и доставляло ему наслаждение.

При этом чувство ритма владело Симоновым до такой степени, что проникало не только в его речь, но и в походку, в телодвижения, становилось мощным средством выражения. Никогда не забуду, как в «Гамлете» сбегал Рубен Николаевич, игравший Клавдия, по широкой лестнице, и красный плащ трепетал за ним, как крылья демона. И буря чувств, владевшая королем, каким-то непостижимым образом соединялась с ритмом этого бега, почти полета, по этой крутой полукруглой лестнице, возведенной Николаем Акимовым.

Конечно, Симонову была свойственна и некоторая приподнятость чувств, страсти облекались в нарядные одежды. Но в нужный момент он пускал в ход прием снижения. Когда патетика взлетала до зенита — еще мгновение, и она станет томительной, — тогда приходил на выручку спасительный юмор. Это соединение гротеска и возвышенности я называл «философия и балагурство» и приводил в качестве классического примера сцену могильщиков в «Гамлете».

Когда вышел альманах «Год 16‑й», я прочел там статью Горького «О пьесах» и в ней строки:

«Я написал почти двадцать пьес и все они — более или менее слабо связанные сцены, в которых сюжетная линия совершенно не выдержана, а характеры не дописаны, неярки, неудачны».

Я показал эти строки Рубену Николаевичу.

— Хотел бы я знать, — сказал я, — это самоуничижение искренне или это сказано с воспитательной целью, так сказать, в поучение нам, молодым?

Симонов улыбнулся и ответил словно бы и не прямо, но в сущности это был прямой ответ, хоть и в форме вопроса:

— Вы помните, как выглядел Алексей Максимович на чтении «Достигаева»?

Еще бы!

Только что с огромным успехом прошел «Егор Булычов», а совсем недавно в верхнем фойе мы слушали чтение «Достигаева». Читал не Горький, а один из актеров. Горький сидел рядом с чтецом. Я смотрел на Алексея {469} Максимовича не отрываясь. Он был взволнован. Он робко поглядывал на нас, слушателей. Рука его нервически сжималась и разжималась, рука рабочего и интеллигента, широкая, мощная с длинными пальцами и крепкими суставами. И было странно, что этот старый всемирно известный писатель, живой классик стесняется и робеет, как начинающий автор.

Странно и трогательно…

Несмотря на обилие в репертуаре пьес Горького, Театр имени Вахтангова не стал театром одного автора. Да я и не знаю такого советского театра, который был бы подобен Малому театру в эпоху Островского, или шекспировскому «Глобусу», или театрам Гольдони, Де Филиппо, Брехта. Да и с какой стати, предавшись одному автору, хотя бы и гению, театр должен пренебречь «Ревизором» и «Свадьбой Кречинского».

Конечно, Симонов ощущал Театр имени Вахтангова как продолжение себя. В его представлении он и театр слились в один организм. Но так же, по-видимому, должен был чувствовать себя и Щукин, и Захава, и Мансурова, и весь старый вахтанговский коллектив.

Впрочем, я не театровед, даже не драматург, — прозаик. И пишу я сейчас не исследование о Рубене Симонове, а воспоминания о нем.

Тот, кого мы знали молодым, никогда для нас не стареет. Сквозь обрюзглость, морщины, телесную оцепенелость мы прозреваем его таким, каким он был в юности. Годы меняют нас, но они не властны над нашим воображением.

Однажды Симонов сказал мне с грустью, которая причинила мне боль:

— Когда-то я так хорошо бегал…

Однако на сцене с ним происходило чудо. В пьесе «Филумена Мартурано» он играл свой возраст. И хотя к этому времени физический облик Симонова изменился, но быстрота движений, изящество, графичность, пыл — все это вдруг возникло в образе Доменико Сориано. Мы увидели эгоизм, соединенный с добротой, и легкомыслие — с человечностью.

Другое свидетельство своего немеркнущего таланта Рубен Николаевич дал в сказке Маршака «Горя бояться — счастья не видать». Снова он волшебно слил, казалось бы, неслиянное. Его царь Дормидонт — ничтожный, лукавый, даже подловатый — выглядел при всем том неотразимо симпатичным.

В последние годы мы встречались нечасто. Репертуар театра не всегда казался мне привлекательным. Большое искусство подчас уступало дорогу ложной проблемности.

Толстой сказал однажды, что этика и эстетика — это два плеча коромысла. Когда подымается одно, опускается другое. Конечно, высокого искусства без морали нет. Но в некоторых вахтанговских спектаклях плечо лобовых нравоучений стало задираться непомерно высоко. И тотчас, согласно этому «эффекту коромысла», художественность пошла вниз. Оптимизм естественный выродился в оптимизм наигранный.

Вдруг Рубен Николаевич пришел на мой юбилей. Сердечность прорвалась сквозь шаблонную торжественность. Потом он пришел ко мне домой.

— Сделайте роль для меня, — попросил Симонов.

Я начал писать пьесу. Я поделился с ним замыслом. Он одобрил его. У него была только одна просьба: он просил ввести в роль для него элементы музыкальности.

— Вы знаете, я ведь очень музыкален.

Он сказал это просто, с какой-то подкупающей наивностью. Он нисколько не хвалился этой своей чертой. Он просто сообщал о ней. Для сведения. Как если бы он сказал, например: «Знаете, я некурящий».

{474} Пьесу я не дописал, бросил. Не знаю почему. Может быть потому, что не было рядом Кузы. Или все по той же причине: проза всегда увлекала меня неизменно сильнее.

Но иногда я беру эти незаконченные сцены, перечитываю и из этих набросков образ Рубена встает так живо!

Возможно, только для меня…

### Александр Крон[[86]](#endnote-54)

Для постановки моей первой пьесы «Винтовка № 492116» Педагогический театр пригласил Рубена Николаевича Симонова. В свои тридцать лет Симонов достиг уже всеобщего признания, он был одним из самых любимых актеров Москвы и уже зарекомендовал себя как постановщик (помимо режиссерской работы в Вахтанговском театре он руководил созданной им драматической студией). В качестве сорежиссера Симонов привлек артиста Малого театра А. П. Грузинского и привел в театр своего художника С. И. Аладжалова, создавшего простое и очень удобное для игры оформление. Музыку к спектаклю написал композитор И. Н. Ковнер, один из основателей и бессменный заведующий музыкальной частью театра.

На сохранившейся у меня премьерной афише нет имени Р. Н. Симонова. История этого таинственного исчезновения такова: дирекция Вахтанговского театра ревниво относилась к деятельности Симонова вне стен alma mater, студию она еще кое-как соглашалась терпеть, но, узнав о его работе в Педагогическом театре, разъярилась и наложила на нее формальный запрет. Но Симонову работа нравилась, бросать ее он не хотел, и было решено, что она будет продолжаться втайне. Тайна эта была известна всем и каждому, но, поскольку в печатных сообщениях театра об участии Симонова не упоминалось, формально все обстояло в порядке.

Начались репетиции. Педагогический театр помещался в то время на Триумфальной площади в здании бывшего театра «Альказар». Вечером в «Альказаре» играли оперетту, где блистали Светланова, Бах, Лазарева, Греков, Днепров, Ярон. И я, в то время в принципе презиравший оперетту, как порождение гнилой буржуазной культуры, пересмотрел весь тогдашний репертуар. Педагогический театр играл свои спектакли днем, а репетировал рано утром, и это позволяло Рубену Николаевичу присутствовать на них даже в те дни, когда он бывал занят у себя в театре. Обычно он приезжал на машине, которую сам водил, тогда это было еще внове. Иногда приезжал невыспавшийся и в начале репетиции клевал носом, но затем что-нибудь происходящее на сцене привлекало его внимание, он довольно хмыкал, оживлялся и начинал «подбрасывать» актеру сначала с места, а затем, распалившись, подтягивал почти до колен модные брюки-дудочки и лез на сцену — показывать. Показывал он виртуозно, как бы пунктиром, удивительно легко и ненавязчиво. Самым пленительным в его показе было движение — в умении двигаться по сцене он почти не знал соперников. Работал Рубен Николаевич легко и работать с ним было легко. Искусство Симонова всегда отличалось импровизационной легкостью, и по методу работы он разительно отличался от другого блестящего представителя вахтанговской школы — Б. В. Щукина. Щукин тоже умел быть легким на сцене, но работал он трудно, медленно, иногда мучительно, и легкость приходила к нему не сразу, а зачастую уже на прогонных репетициях, когда он разом сбрасывал с образа леса и убирал строительный мусор. Щукин не любил срочных вводов и всячески от них уклонялся, Симонов в {475} своем спектакле «Лев Гурыч Синичкин» переиграл чуть ли не все мужские роли. Все эти черты симоновского дарования наглядно проявились в его работе над «Винтовкой». Экспозиции он не делал никакой, «работа с автором» заключалась в одной-двух домашних беседах, застольный период был сведен к минимуму, а репетиции напоминали веселую игру. Однако в процессе этой игры формировались и отвердевали крупинки, из которых складывался будущий спектакль, нащупывались его ритмы и своеобразная атмосфера. Распределение ролей, за малыми исключениями, оказалось очень удачным. Эйно играл И. М. Доронин — актер умный и тонкий. В роли есть некоторая опасность резонерства, но Доронин нес свою педагогическую сверхзадачу с такой трепетной личной заинтересованностью и с таким же юмором, что привлекал к себе все сердца. Ирод — С. Х. Гушанский соединял в себе взрывчатый темперамент с задушевностью тона. От репетиции к репетиции вырастали образы у З. А. Сажина (Рязань) и Б. А. Лаврова (Косов), а В. А. Сперантова в почти бессловесной роли Ахметки создала маленький шедевр.

Мне доставляло большое удовольствие бывать на репетициях. Несмотря на то, что автору едва исполнилось двадцать лет и он был решительно ничем не знаменит, артисты, в том числе самые маститые, почему-то не врали текста, не вставляли отсебятин и не требовали, чтоб я дописывал им новые реплики. Так же странно повели себя представители Главреперткома. Они пришли на генеральную репетицию, вели себя как обычные зрители, смеялись в смешных местах, по окончании спектакля поблагодарили театр и автора, на следующее утро прислали формальное разрешение, и премьера, назначенная на 13 января 1930 года, стала неотвратимым фактом.

Симонов принес в спектакль Педагогического театра не только свою врожденную музыкальность, но и воспитанное Вахтанговым архитектоническое чутье, умение создать тонкий, но точный ритмический каркас спектакля, не стеснявший свободы актеров, но заставлявший сохранять найденную форму.

… Грандиозные послепремьерные банкеты в дорогих ресторанах были тогда еще не в ходу. Обычно сразу после спектакля его участники отправлялись в свой клуб — уютный подвальчик на углу Старопименовского и Воротниковского переулков или к кому-нибудь домой. Так было и на этот раз, по окончании спектакля разгримировавшиеся актеры пришли в маленькую квартирку на Спиридоньевском, где я жил со своими родителями, и гуляли допоздна. Рубен Николаевич приехал с гитарой, он пел старинные романсы и читал пушкинские стихи. Было тесно, не хватало стульев, закусывали по-студенчески бутербродами, но вина было вдоволь и всем было весело. Эта ночь также осталась в моей памяти как нечто сказочное, я был счастлив и при этом убежден, что премьера «Винтовки» — случайный эпизод в моей жизни, я по-прежнему не собирался всерьез заниматься театром.

### Леонид Зорин[[87]](#endnote-55) Думая о Симонове

Рубен Симонов был человеком театра не только потому, что он был артистом, режиссером, руководителем вахтанговцев. Я имею в виду, прежде всего, что он был наделен в высшей степени театральным восприятием мира. Весь белый свет был для него огромной сценой, и он с упоением наблюдал {476} разыгрывавшееся вокруг него действо. Но был он не только зрителем, он был рожден активным действующим лицом. Это чисто художническое свойство — участвовать в жизни и одновременно видеть себя как бы со стороны. Художник трагического мироощущения не испытывает при этом счастья, скорее — стеснение чувств. Художник симоновской складки испытывает от этой игры наслаждение.

Употребив слово «игра», я никак не хочу внести в это понятие некую легковесность. Я придаю этому слову тот же смысл, что и один из наблюдательных и остроумных писателей, заметивший, что важен не догмат, но игра. Речь идет об игре жизни, игре творческих сил.

Симонов чувствовал ее каждой своею клеточкой, способность к ней была отпущена ему сверх всяких мер, как мало кому на белом свете.

Он был простодушен, но, говоря это, я никак не хочу уронить его в мнении читателя. Простодушие свойственно людям искусства, всегда полагающим — пусть даже подсознательно, что мир от соприкосновения с их творчеством станет лучше.

Сколько писателей, артистов и музыкантов тешили себя мыслью, что «Свадьба Фигаро» приблизила французскую революцию, а «Марсельеза» ее спасла. Разумеется, здесь дело не в самонадеянности, а в некой детской открытости души.

Такую распахнутую миру душу почти всегда отличает незаурядная лирическая сила, и Симонов был буквально напоен этой стихией.

Краски дня, созерцание юных лиц, общение с природой, звуки музыки — все рождало в нем то высокое, смутно тревожное и вместе с тем просветленное состояние, которое есть предчувствие и предвестие творческого подъема. Особенно живо чувствовал он прелесть и обаяние женственности, он знал толк в любви, и вряд ли сам Овидий так глубоко постиг ее тайны.

Однако ни простодушие, ни лирика не мешали проявиться его юмору, более того они придавали ему особое неизъяснимое очарование. Юмор его был лукав, но мягок, — в нем была мудрость много видевшего человека. Ему, автору многих спектаклей, в которых этот юмор проявился так щедро, это великолепное свойство сильно помогало и в жизни.

Приходилось выслушивать множество суждений, отзывов, оценок, приходилось доказывать свою правоту. Однажды я был свидетелем весьма тягостной для него беседы с человеком чрезвычайной интеллектуальной недостаточности. Впору было взбеситься, но Симонов только улыбался, я поймал себя на том, что любуюсь им, — какой покой, какая терпимость!

Его юмор был для него формой примирения с повседневными заботами и осложнениями.

Все вместе эти качества образовывали гармоническую цельность его натуры, его творческого и человеческого облика. А так бывает отнюдь не всегда.

Король Генрих Восьмой писал веселую рождественскую музыку, которую исполняют до сих пор. И он же срубил много голов, в том числе нескольким своим женам.

Может быть, и даже скорей всего, он имел на то свои основания, но, тем не менее, подобные поступки плохо вяжутся с именем такого жизнерадостного композитора.

В Симонове никак нельзя было обнаружить подобной конфронтации художника и человека. И не только потому, что с женщинами он обходился не столь жестоко. Он в самом деле прославлял и утверждал жизнь и на сцене и в своей повседневности.

{477} Это не значит, я хочу это повторить, что путь его был неизменно легок и прост. Да и могло ли быть легко и просто человеку, который в течение десятилетий был одним из наиболее любимых артистов, в течение десятилетий возглавлял один из наиболее любимых театров.

В силу своего положения и темперамента он постоянно был в центре событий, в гуще художественной и общественной жизни своей эпохи.

Эти обстоятельства, естественно, не могли не формировать его личности, — он был умным, рассудительным и опытным деятелем.

В сложных ситуациях, на крутых поворотах, в разнообразных коллизиях, на которые так богата, говоря пушкинскими словами, «судьба человеческая, судьба народная», он чувствовал себя уверенно, выбирал пути надежные, решения принимал мудрые, человеком он был огнеупорным и жизнеспособным.

И вместе с тем, на основании многих встреч, многих лет, проведенных в достаточно близком общении, у меня сложилось твердое убеждение, что главным свойством его натуры была прозрачная и трогательная наивность.

Думается, что это и было наиболее зримым проявлением его художнической натуры. Ибо Симонов был художник с головы до ног. Должен сознаться, что мне не по себе, когда слово это говорится не о живописце, есть тогда в этом слове какая-то неистребимая претензия, и все же о Симонове точнее не скажешь.

Он в своем творчестве, особенно в режиссерском творчестве, и впрямь рисовал картины. Он всегда словно видел пластическое выражение любой ситуации, внешний рисунок внутренней жизни в каждой отдельный момент.

А радовался он каждой находке, каждой мизансцене по-детски откровенно, словно изумляясь, что так ловко все вышло.

Я часто вспоминаю репетиции «Диона». Это ведь Симонов придумал чрезвычайно удачный образ телохранителя императора. Роль была пантомимической.

И вот каждый раз, когда он появлялся на сцене, в зале раздавался громкий смех. Все машинально оборачивались — смеялся Симонов. Он смеялся от удовольствия, что так хорошо придумал эту роль, что она так заладилась у актера, но, прежде всего, он смеялся, как зритель, прекрасный, далекий от театральной кухни зритель, пришедший на спектакль радоваться и сострадать.

Пожалуй, этот доверчивый театрал, никогда не умиравший в маститом режиссере, этот зритель, который вообще является душой вахтанговской эстетики, в Симонове проявлял себя с особенной полнотой.

И поэтому театр, которому он отдал всего себя, театр, в который он вложил такой исполинский труд, всегда оставался для него праздником.

Каждый вечер раздвигавшийся занавес распахивал перед ним колдовской мир, каждый вечер третий звонок звучал для него сладчайшей мелодией.

Этот мудрый большой ребенок знал сердцем, что когда труд становится буднями, он превращается в исполнение обязанностей, а когда буднями становится труд артиста, артист кончается. Он хорошо помнил и хорошо понимал, что профессия актера называется еще игрой. Это знание было для него первородно. Он ощущал кожей, что именно упоение игрой сближает театр с детством, с ежедневным открытием мира, возможным лишь в детстве, с благородством детства, с наивностью и мудростью детства.

Потому-то театру так много дано, что он пробуждает в человеке заснувшее и полузабытое. Потому-то игра становится делом, в свою очередь, способным увлечь на большие свершения.

{485} Это коротенькое отступление призвано пояснить, в чем заключалось, на мой взгляд, главное очарование симоновской натуры. Видимо, в этом-то резком сплаве знаменитого артиста, умеющего удивлять, и только вступившего в мир существа, умеющего удивляться.

Думаю, что оттого к нему и тянулись так люди, мужчины дорожили его дружбой, а женщины любили горячо и преданно, вплоть до самых его последних дней.

Вполне естественно, что в человеке подобного накала жила потребность перемен, и что еще важней, способность к переменам.

Я убежден, что каждый, кто встречал его после более или менее продолжительной разлуки, находил в чем-то нового Симонова. Я не рискую ошибиться, если скажу, что с годами в нем обозначилась еще большая чуткость к тем огромным процессам, которые происходят в наше время. Мне приходилось близко наблюдать его в последнюю пору жизни, и как отчетливо проступало в нем стремление постичь подлинное и вечное, отсечь все мнимое и преходящее, найти высочайшие критерии искусства.

Все то, с чем он в людях порою мирился, что легко им прощал со щедростью богато одаренной натуры: бесплодие, неумение, конъюнктурность, — все это, в конце концов, стало для него невыносимым и вызывало самый жгучий протест. Встреча с ним была для меня счастливой. Думаю, что в ее основе лежала наша общая любовь к словесности. Симонов был человеком высокой культуры, у него складывались с литературой интимно-доверительные отношения. Пушкин был существенной частью его жизни, то же можно сказать и о других писателях, определивших историю нашего сознания.

Я никогда не был сценическим автором в полном смысле этого слова и в театре всегда чувствовал себя неуютно, так и оставшись сугубо литературным человеком. Верно оттого удовлетворение от своих спектаклей я испытывал чрезвычайно редко, всего несколько раз.

С Симоновым, этим до мозга костей театральным палладином, я ощущал себя на удивление легко. Он уважительно охранял мои писательские интересы, не допускал отсебятины, стремился понять то, что он ставил, и воплотить понятое в соответствии с авторским замыслом. Рядом с ним душа моя, защитно оледеневшая от частого в театре пренебрежения к мысли и слову, заметно оттаяла. Когда же от него потребовалось известное мужество, он проявил его в полной мере. Этот легкий блестящий человек оказался надежным товарищем. Моя комедия «Дион» трудно пробивалась на сцену, Рубен Симонов не устал, не пал духом, не разочаровался, он довел пьесу до премьеры — и вахтанговские артисты сыграли ее сто раз.

Точно так же нельзя переоценить его роль в судьбе «Варшавской мелодии». То, что драма эта идет и по сей день, что она прошла почти во всех отечественных театрах и во многих зарубежных — первоочередная заслуга Симонова. Он открыл дорогу этой пьесе.

Я не хочу рисовать Симонова не тем, кем он был в действительности, этаким непреклонным Муцием Сцеволой, готовым сжечь свою длань, но не уступить. Он не нуждается в приукрашивании. Он был жизнелюбивым мудрецом, помнившим, что «талант смелости в том, чтобы знать, до каких пределов она может дойти». В его тяготении к миру и согласию было свое простодушное обаяние.

Тем не менее, факт остается фактом — он дал сценическую жизнь этим пьесам.

«Варшавская мелодия» была его лебединой песнью. Мне никогда не забыть, как он трудился в октябре — декабре 66‑го года. Казалось, он чувствовал, {486} что дни его сочтены, что уже на пороге прощание с этим прекрасным шумным миром, в котором протекла его прекрасная шумная жизнь, и он спешил вместить в этот спектакль все, что он выносил, все, что знал о высших ценностях бытия, о смысле жизни, о счастье любви, о женском сердце, которое так понимал.

Как часто, украдкой следя за ним в полутемном зале, я видел его крупную белую голову, почти упавшую на грудь, как часто замечал слезу, катившуюся по его щеке.

Зато и счастлив же был он, когда эта дорогая ему песнь была подхвачена. Премьера «Варшавской мелодии» встретила чрезвычайно горячий зрительский отзвук, и Симонов выглядел самым радостным и окрыленным среди создателей спектакля.

Обнимая меня, он все повторял: «Ну, где было два свидания, третьего не миновать!»

И в самом деле, казалось, что новое свидание состоится. Должен признаться, что мною владело отчаянное желание встретиться с Симоновым не только как с режиссером, но и как с артистом. Когда я засел за «Коронацию», которую откладывал много лет, меня подхлестывала зажигательная мысль, что Симонов непременно сыграет роль Камшатова.

В январе 68‑го года пьеса была закончена. Евгений Симонов отвез рукопись Рубену Николаевичу (он лечился в то время в Кунцевской больнице), я же уехал в Ялту.

Там, в один из солнечных дней благодатной крымской зимы, мне был вручен серый конверт и я сразу узнал крупный симоновский почерк. Вот что писал Рубен Николаевич (привожу письмо с небольшим сокращением).

«Дорогой друг Леонид Генрихович! Я позвонил тут же в понедельник Вашей жене и просил передать Вам, что мне пришлись по душе и роль и пьеса в целом.

Должен Вам сказать, что трудно читать по рукописи. Выпадает возможность ритмически определять отдельные сцены, а это дело не маловажное.

Тем не менее, перечитывая отдельные эпизоды по нескольку раз, я представил себе и ее композицию и ритмическую основу. Пьеса построена прекрасно. Роль Сергея Петровича. О такой роли можно мечтать человеку и актеру моего жизненного и сценического опыта. Фантазия заработала вовсю. Определяя жанр, я бы назвал раньше траги, а уж потом — комедия.

О Сергее Петровиче можно сказать много…

Я не ошибусь, если скажу, что Сергей Петрович — Дон Кихот сегодняшнего дня, но Дон Кихот — Камшатов проживает один день, когда Алонзо Кихано так прожил всю жизнь. Но и этот один день коронует человека — Сергея Петровича Камшатова.

Играть его надо так, чтобы зрители забыли, что перед ними актер. Помимо коронации здесь и исповедь.

Чувствую, что перо только что разогрелось и его не остановишь…

… О ролях — в следующем письме. Ставить должен я сам. Я не боюсь совместить постановщика и актера, тем более что много сцен идут без меня…

В конце февраля обещают отпустить на волю… Тут же приступлю к работе над “Коронацией”.

Благодарю вас, дорогой друг, за пьесу. Хочется жить, работать, режиссировать, играть.

Крепко обнимаю

Ваш *Р. Симонов*

21 февраля 68 г.»

{487} Но ни поставить, ни сыграть Камшатова ему не удалось. «Коронация» была осуществлена уже после его смерти Евгением Симоновым и в этом спектакле, посвященном памяти Рубена Николаевича, главную роль превосходно исполнил Н. С. Плотников.

Дела Симонова стремительно ухудшались, болезнь пожирала его, неуклонно обрывая нити, связывавшие его с миром. Но он отказывался ей подчиниться, и почти каждый вечер в директорской ложе артисты могли видеть крупную седую голову и черную бабочку на белом пластроне.

Помню его на сотом спектакле «Варшавской мелодии», торжественного, чуть напряженного — еще минута и занавес раздвинется, начнется действие, он смотрит в темный колышущийся зал, в его глазах ничем не сдерживаемое нетерпение мальчика, впервые пришедшего в театр.

Настал декабрь, последний его декабрь. Он этого не понимал, или не хотел понимать, так же упорно занимался вахтанговскими делами, всего за несколько часов до смерти распределял в «Коронации» роли.

Хоронили его в лютый мороз. Даже небо над Ново-Девичьим точно затвердело от холода, казалось стеклянным. Я смотрел на него и думал об этой длинной красивой дороге, завершавшейся сейчас, в эти мгновенья, думал о четырех годах, прожитых, в сущности, рядом, вместе — бог ты мой, несколько секунд, и он уйдет навсегда.

И точно хлестнуло жгучее недоумение: зачем все это происходит в такой холод? Почему этот южный солнечный человек должен покинуть мир в такую стужу? И зачем эта яма? Эти комья мерзлой земли? Неужели и впрямь закончился, завершился, отшумел этот яркий, озаренный огнями человеческий век? Неужели ничего не осталось от него на свете?

И так бесконечно захотелось заглянуть за эту незримую грань, за этот порог, точно и впрямь там можно было нечто увидеть, услышать ответ.

Становилось все морознее, угасал день, вокруг быстро темнело, я посмотрел на него в последний раз. Нет, это не было безучастное лицо мертвеца. В нем застыла горькая обида на несправедливость природы, дарящей человеку жизнь, чтобы отнять ее как раз в тот час, когда он окончательно постигает, как она высока, прекрасна и какого глубокого смысла полна.

### С. Кауфман[[88]](#endnote-56) Режиссер-дирижер

Работая несколько лет в Театре имени Евг. Вахтангова, я записала ряд бесед с Рубеном Николаевичем Симоновым. Мне довелось также присутствовать на репетициях двух его спектаклей и сделать запись этих репетиций. Этими материалами я и намерена пользоваться в разговоре об одной из особенностей творчества Р. Н. Симонова.

Однажды Рубен Николаевич сказал: «Если бы я не стал актером и режиссером — кем бы я мог быть? Пожалуй, дирижером». И это не случайные слова. В творчестве Р. Н. Симонова «дирижерское» начало, музыкальное решение роли, спектакля, куска занимало очень большое место. Конечно, оно никогда не подменяло смыслового решения и большей частью исходило из психологической основы.

С юности, начиная с «Принцессы Турандот», Симонов много занимался педагогической деятельностью по части ритма и движения. Он ставил оперетты, {488} балеты и, что особенно существенно, оперы, прочно вошедшие в историю советского музыкального театра. Оперные спектакли Симонова продемонстрировали его удивительное умение на основании музыки создавать живые характеры с их тончайшей психологической разработкой и строить мизансцены, раскрывающие глубокое переживание, как в «Абессаломе и Этери» Палиашвили, или исполненные безудержной фантазии и чудесного юмора, как в «Черевичках» Чайковского. Но разговор о постановке Р. Н. Симоновым оперных спектаклей — это особая тема, мне ж предстоит говорить о другом: о музыкальном решении, «дирижерском» методе в его работе над ролями и спектаклями драматическими.

Актеров и режиссеров, охотно пользующихся музыкой в спектакле, чрезвычайно много, и мы каждый день можем слышать, как из репродукторов театральных залов обрушивается на зрителей каскад записанной на пленку музыки, за которой порой нельзя разобрать голос актера.

Однако речь пойдет о иной музыкальности актера и режиссера. Это когда музыка звучит в его душе, когда роль на основе глубокого психологического постижения разрабатывается ритмически, когда движение, пластика, голосовое видение роли становятся необходимыми для ее стилевого, психологического, а порой бытового и характерного решения, когда для персонажа находятся ему присущие ритм, метр и звучание речи, и это не затмевает, а раскрывает смысл происходящего на сцене. Общение же с партнером звучит как музыкальный дуэт.

В записанных мною беседах с Рубеном Николаевичем есть такой его рассказ о работе над стихом, во многом определяющий его метод вообще: «Я люблю стихи. Есть у Аполлона Григорьева талантливое произведение “Цыганская венгерка”. Аполлон Григорьев — очень своеобразный поэт, который родил новые ритмы. Я делал это стихотворение для себя, но читал его и в концертах. Внутренняя схема его — любовь, безудержная, драматическая, стихийная. Это произведение можно хорошо разобрать по внутренней линии, по мысли. Но, работая над ним, я помнил и то, что оно явилось текстом для музыки знаменитой “Цыганской венгерки”. Зная ритм цыганских плясок и характер их, я понял, что Аполлон Григорьев писал свои стихи с ощущением этих ритмов. Я ставил перед собой две задачи: с одной стороны, раскрыть тему огромной любви, а с другой — сделать это на фоне цыганского вихревого движения, где хор звучит вместе с гитарами и плясками. Я старался найти эти переходы в звучании хора, в звучании гитары, в плясовых акцентах и считаю, что эту вещь я разработал в полном соответствии с моими мыслями об искусстве актера».

«Цыганская венгерка» стала одним из лучших концертных номеров Рубена Николаевича, а в рассказе о ней мы видим ту специфику метода Рубена Николаевича, которая была свойственна его работе над ролями.

Возьмем для примера третий акт спектакля «Сирано де Бержерак», где монолог Сирано у балкона Роксаны в исполнении Симонова звучит почти как оперная ария. Эти слова могут прозвучать и похвалой в адрес актера и укором. Но в данном случае можно говорить лишь об идеальном решении монолога, разработанного предельно тонко по мысли, где каждая музыкально-ритмическая фраза, изменение тона и темпа, рождаясь от огромного чувства, раскрывают его смысл и эмоциональное содержание. Нужно напомнить, что монолог этот произносился в почти неизменяемой мизансцене. Балкон Роксаны был в форме гитары. Держась за ленты, спускавшиеся с грифа этой огромной гитары, Сирано был как бы привязан к месту, и все эмоции и мысли монолога выражались только модуляциями голоса.

{489} — В «Сирано», — говорил Рубен Николаевич, — мне было очень важно найти общий ритм, общую музыкальность роли. Когда я работаю над пьесой в стихах, я стремлюсь сначала найти стих, его музыкальность, мелодию и ритм, а потом в этом движении стиха от музыки, от звучания разрабатывается мысль. Это напоминает работу в оперном спектакле, где содержание, мысль подсказываются не только текстом, но главным образом музыкой.

В интереснейшем ритмическом рисунке была построена еще одна замечательная сцена в спектакле, сцена рассказа Сирано о полете на Луну. Для описания этого монолога хочется применить музыкальные термины. Находясь также почти все время в одной позе, сидя завернувшись в плащ, Симонов, меняя ритмически тональный строй в рассказе о каждом новом способе полета, то завораживающем lento, то загадочном moderato, то ошеломляющем presto, утонченно музыкально модулируя звуки голоса, удерживал своего пораженного слушателя на месте, пока происходило трагическое для него торжество — венчание Роксаны с Кристианом. И, закончив свою великолепную тираду, он произносил неожиданно буднично, бытово и очень грустно: «Венчанье их совершено».

В особом маршевом ритме, в стиле веселой народной песни читался Симоновым монолог Сирано «Дорогу! дорогу гасконцам!». От внутренней музыки этого монолога возникал обаятельный образ солнечной Гасконии, с ее веселыми, отважными, жизнерадостными сыновьями, Гасконии, откуда берутся Д’Артаньяны и Сирано де Бержераки.

«Солнце в крови» переливалось звуками музыки, которая не сопровождала исполнение, а заключалась в самом монологе. Изящная смена ритмов в этом чтении, где от быстрой перебежки звуков с ритмически чередующимися ударными словами Симонов переходил к контрастно растянутым фразам, не выходила из общего метроритма. Это была одна музыкальная мелодия.

Дорогу! дорогу гасконцам!  
Мы дети родной страны,  
Мы все под полуденным солнцем  
И с солнцем в крови рождены.  
Дорогу! дорогу гасконцам!

Так же можно было бы разобрать по музыкальной линии сцену дуэли в первом акте, где весь пластический рисунок подчинен чтению или, вернее, сочинению баллады Сирано — Симоновым.

Такое же музыкальное ритмическое решение ролей у Рубена Николаевича проявляется в пластике. Как о едином трехчастном музыкальном произведении можно говорить, например, о сцене бала в спектакле «Олеко Дундич» Ржешевского и Каца, где Олеко Дундич — Р. Н. Симонов изображает французского офицера, приезжающего на бал, чтобы увидеться с Шкуро. Экспозиция темы — спокойно, важно в темпе andante входит он в дом и сбрасывает с плеч на руки лакею белый плащ. На это отведено определенное количество тактов. В точном расчете тактов, ни на минуту не нарушая плавного ритма, как балетный артист, связанный дирижерской палочкой, движется он по залу, знакомится с генералами, приглашает барышню на вальс и с необыкновенным изяществом вальсирует. Лирически переливается мелодия вальса, начатая не в оркестре, а как бы в пластическом движении Симонова с первого его появления на сцене. Но вот кончилась лирическая часть музыкальной экспозиции. Олеко Дундич остался наедине с Ходжичем. Дундич узнан. На какой-то короткий момент, может быть, в один такт, прозвучал как бы сильный аккорд в замершей фигуре Симонова. Не меняя общего пластического музыкального ощущения, он {495} резко меняет темп и ритм, находясь в пределах одного музыкального произведения, одной тональности. В бешеном presto идет сцена с Ходжичем. Несколько слов… короткая борьба… Ходжич убит, свален на диван. В его руку вложена записка, адресованная генералу Шкуро. Разработка окончена.

Реприза через один-два такта идет снова в темпе andante. Спокойно, с достоинством — опять в ритме первого куска — прощается он с генералами, подставляет плечо лакею, чтобы тот накинул на него белый плащ, и важно, в точности повторяя темп первой части, удаляется. В общей мелодике и в общем ритме звучат произносимые им французские слова. Маленькая соната окончена. В ней ощущается очень явно не только внешний пластически музыкальный рисунок, но и движение душевного состояния Олеко Дундича. То и другое находится в неразрывном единстве.

В этом же спектакле был другой великолепный кусок, решенный ритмически: это сцена боя. Дундич — Симонов, стоя на просцениуме, прислушивается к доносящимся из-за кулис звукам сражения, и вот, выдернув из ножен шпагу и ударяя ею об пол, он как бы аккомпанирует бою. В нарастающем, горячем, очень четком ритмическом рисунке зритель чувствовал динамику боя и воспринимал Дундича во главе его.

Подобного рода ритмически музыкальные решения ролей чрезвычайно органичны для Симонова. Были ли они подсказаны режиссером спектакля, близким по духу Рубену Николаевичу, или найдены самостоятельно в процессе работы над ролью, — они были всегда восприняты и пропущены через тончайшие душевные ощущения артиста и давали интересные и яркие результаты.

В записанных мною беседах с Рубеном Николаевичем есть рассказ о том, как он работал над ролью Кости-Капитана в пьесе Н. Погодина «Аристократы». Для того чтобы найти особый нервный ритм своего героя, он по многу часов разъезжал за городом на машине, причем управляя ею сам и на большой скорости, психологически оправдывая это тем, что Костя свои аферы совершал, пользуясь машиной.

Работая над ролью Бенедикта, Рубен Николаевич создавал ее, исходя из двух важных для него тем: утверждения человеческой личности и равенства в любви. Он стремился к созданию многогранного образа человека эпохи Возрождения. Отыскивая внутренний и пластический образ Бенедикта в произведениях поэтов и художников этой великолепной эпохи, Симонов придавал огромное значение музыкальности этой роли. В частности, он искал музыкальную форму общения в сценах с Беатриче. Блестящий, остроумный диалог, исполненный двумя очень близкими по сценическому темпераменту и музыкальности актерами — Р. Н. Симоновым и Ц. Л. Мансуровой, создавал это ощущение необычайной музыкальной сыгранности. Вспоминая о работе над ролью Бенедикта, Симонов сказал:

«В этой роли я уделял больше внимания сценическому общению, выходящему из обычных рамок общения. Система Станиславского учит нас общению с партнером, учит чувствовать его, слышать, отвечать на реплики. Мне казалось, что такая дуэтная пара, как Бенедикт и Беатриче, требует более острой формы общения, то есть не только психологической, но и ритмической. Я стремился найти музыкальность в нашем общении с Мансуровой. Добивался умения четко-ритмично провести кусок, требующий быстрого темпа, умения своим движением подчеркнуть движение Беатриче, найти мизансцену в зависимости от положения на сцене Беатриче, чтобы создать живописность, хорошую картинность.

Одна из лучших сцен в спектакле — сцена объяснения в любви в церкви — имела законченность всех элементов сценического общения, в том {496} числе здесь была та музыкальная закономерность, когда малейший отход от ритмического и музыкального голосового рисунка воспринимался, как фальшивая нота в музыкальном произведении».

Об этом говорила и Мансурова: «Словесный поединок Беатриче и Бенедикта — один из наиболее ярких примеров моей сыгранности с Симоновым. Каждое его слово мгновенно рождает во мне нужное ответное чувство и нужную для ответа интонацию. Диалог проходит в одном общем ритме, в общей музыкальной тональности, и только это дает ему необходимую живость, заразительность и стилевое единство»[[89]](#footnote-35).

Рассуждая о необходимости для актеров и режиссеров отыскивать общий ритм не только в дуэтных, но и в массовых сценах, Симонов, однако, предупреждал: «… но не дай бог подойти к этому формально. Если увлечься внешней стороной этого приема, может выхолоститься содержание. Только в соединении внешне ритмического и внутренне психологического общения достигаются те вершины, к которым должен стремиться актер».

Это высказывание Рубена Николаевича чрезвычайно важно для постижения его «дирижерского» начала в актерской и режиссерской деятельности, природы и истоков его музыкальности.

В 20‑х и в начале 30‑х годов существовали театры преимущественно студийного характера, которые ставили перед собой задачу создания спектаклей на основе ритма и метра, как, например, Мастерская опытно-героического театра под руководством Б. А. Фердинандова и В. Г. Шершеневича[[90]](#endnote-57). В этих спектаклях действие строилось по малопонятной метроритмической системе.

Зритель получал ощущение смены ритмов звуковых и пластических, которые жили и переходили друг в друга сами по себе, в отрыве от содержания пьесы.

Природа ритмически музыкального спектакля у Рубена Николаевича была совершенно иная, пожалуй, диаметрально противоположная тому, что делали Фердинандов, Шершеневич и другие. Она происходила из учения Вахтангова и брала у него свое начало: Рубен Николаевич отыскивал нужный ритм и определенную тональность в каждой роли и в каждом спектакле для выражения их глубинной внутренней сущности.

Как я уже говорила, мне пришлось присутствовать на репетициях Рубена Николаевича и вести запись этих репетиций. Обе пьесы, которые он при мне репетировал, были в стихах. Это были «Дорога победы» (первоначальное название «Секрет победы») Вл. Соловьева и «Снегурочка» А. Островского. «Снегурочка» по ряду причин не была до конца осуществлена. Спектакль «Дорога победы» прожил недолгую жизнь на сцене, но репетиции той и другой пьесы были во многом показательны для Симонова-режиссера, в особенности в свете взятой нами темы.

Работая над смысловым содержанием, над сущностью каждого куска, стремясь углубить их психологическое и философское значение, Рубен Николаевич очень часто в поисках подлинной правды начинал с ритма, с музыки, с темпового и музыкального звучания фраз и кусков.

В самом начале репетиций «Снегурочки» Рубен Николаевич предложил всему составу прослушать музыку П. И. Чайковского к этой пьесе в исполнении оркестра театра. Эта музыка должна была лечь в основу ритмического решения спектакля и, как в опере, подсказать психологические ходы в обрисовке характеров и мизансцен.

Вот запись репетиции монолога Весны в прологе. Роль Весны репетировала Е. Д. Измайлова. Репетиция проходила 9 июня 1948 года. Измайлова читает монолог Весны.

{497} Р. Н. СИМОНОВ *(приглашая ее сесть)*. Начинать нужно первую фразу незаметно, чтобы она как бы вытекала из музыки. К словам «Нерадостно и холодно встречает…» нужно вывести голос на полное звучание. На словах «Печальный вид: под снежной пеленою…» и т. д. прибавить темп, говорить живее и хлопотливее, с подтекстом «сколько еще предстоит работы». Слова «Не так меня встречают счастливые долины юга» произносить кокетливей, это «игривый кусок». А на словах «Но я люблю полунощные страны» должен быть горячий темперамент. Рассказ о Морозе должен быть несколько более бытовым, в контраст к общему классическому тону.

В этом куске надо быть искреннее, признаваться в романе с Морозом, как признаются подруге, но не раскаиваться, продолжать любить Мороза. В этом отрывке мы видим, как Рубен Николаевич разрабатывает монолог с упором на психологические задачи, подтексты, раскрывает характер кусков, и как все это оправдывает намечавшиеся здесь темповые и звуковые ходы.

Рубен Николаевич уделял большое внимание прологу, и здесь в этой работе сконцентрировалось многое, что является типичным для его режиссуры и мироощущения.

Когда у Измайловой при чтении на словах «Но я люблю полунощные страны» наметилось стремление к открытому темпераменту, к «выплескиванию себя», Рубен Николаевич предложил ей не торопиться и говорить о природе так, как говорят о ней поэты, внутренне ощущая ее как объект применения своей творческой силы, преобразующей природу. Он говорил очень много о том, что пьеса будет играться в поэтическом ключе и что об этом нужно условиться со зрителем с самого начала.

Для артистов это было очень нелегко, и даже красивая, пластичная Е. Измайлова не могла найти то женственное начало, «предел женственности в поэтическом воплощении», которое, по словам Рубена Николаевича, определяло характер и сущность Весны. «Как если бы Венера Милосская заговорила», — сказал он. Этого не получилось.

И вот на одной из репетиций (17 апреля 1948 года) Рубен Николаевич сказал: «Для Весны нужно найти особый, очень медленный ритм». Исполнительница роли этого ритма найти не могла, и тогда встал Рубен Николаевич. Он пошел медленной походкой в плавном, каком-то завораживающем ритме, слегка поворачивая голову в разные стороны, оглядывая свои владения, руки на груди. Он начинает монолог очень тихо, как бы на ухо зрительному залу. Первый жест — руки отделяются от груди на словах: «Нерадостно и холодно встречает Весну свою угрюмая страна». На словах «Печальный вид…» и т. д. в том же медленном ритме, чуть-чуть покачивая головой, как бы говоря: «Ой‑ой, как запустили за зиму природу!» После слов «И нет тепла» Симонов делает паузу и затем ведет вроде бы «светский» рассказ о том, как Весну встречают на юге. На словах «Но я люблю полунощные страны…» он останавливается и как бы признается в самых сокровенных, самых драгоценных ощущениях. Звучит страстный, глубокий, чуть дрожащий от волнения голос.

От необычайно точно найденного ритма и музыкального строя произошло чудо. Невысокий, полный, седой мужчина в очках на моих глазах вдруг превратился в красивую, царственную женщину. Нельзя было не поверить, что это Весна. Совершилось потрясающее по своей правде перевоплощение. Как зачарованные, все, а не только я, следили за его движениями, попав под обаяние этого необыкновенного завораживающего ритма.

Окончив свой удивительный показ, Симонов предложил Измайловой приучать себя в жизни к такому медленному, чарующему ритму. Для самого {498} Рубена Николаевича, владевшего своим голосом и телом, как музыкант-виртуоз владеет хорошо настроенным инструментом, было не так уж трудно передать нужный ритм, но он понимал хорошо природу актера и знал, что в ритм нужно вживаться на основе глубокого проникновения в образ. Конечно, не только к образу Весны подходил Рубен Николаевич с точки зрения поиска ритма. Например, в работе над монологом Берендея он подсказал исполнителю взять ритм пушкинского монолога Пимена «Еще одно последнее сказание…», и эта подсказка помогла актеру.

Очень интересен был показ Симоновым образа Мороза. На одной репетиции Пролога В. А. Этуш, исполнявший эту роль, спросил: «Что мне искать?» и Симонов ответил: «Характерность. В старости у него трепет и сила таланта. Он красив своим талантом. Он воинствующе сильный. Нужно искать вдохновение сильного старика». И тут же Рубен Николаевич стал показывать. Это был кряжистый, невысокий, немного сутулый и сильный старик. Но главное, что в нем было — немного озорное, идущее от сознания своей силы и большого таланта вдохновение художника. В бурном ритме, с пламенным темпераментом говорил он о созданной им красоте. Слова

Море свету-огня, яркого,  
 Жаркого,  
 Пышного;  
Там синё, там красно, а там вишнево…

он произносил с вдохновенным наивным восторгом, присущим подлинному художнику, довольному своим созданием. Это чувство усилилось от той особой музыкальности, которой был пронизан этот монолог. И так же страстно, глубоко, с особым музыкальным звучанием тембра голоса, с особым внутренним ритмом жаловался он на варварство разрушителя божественных творений гениального художника — Ярило-солнце. От этого вандала можно всего ожидать: он разрушил чудесные узоры и строения, он может убить и любимое создание Мороза и Весны — дочь Снегурочку.

«Мороз должен быть не традиционный (он, конечно, седой, но с бородкой на сторону). Появляться он будет из какого-то вихря», — сказал Рубен Николаевич, и в чтении им монолога был и вихрь буранов, и звон хрусталя, и полыхающая буря красок.

Говоря о роли Снегурочки, Рубен Николаевич определял ее образ также через звуковые ощущения. Он сказал исполнительницам (репетировали одновременно Г. Пашкова и Н. Архипова): «Она ледяной ручей. Он журчит, говорит, но он ледяной. Снегурочка говорит, но ей трудно говорить через лед».

В 1946 году Рубен Николаевич ставил пьесу Вл. Соловьева «Дорога победы». Пьеса Соловьева попала в театр вскоре после победы и ставилась к юбилею театра, который отмечался в 1946 году. Поэтому должен был быть поставлен торжественный спектакль с участием многих прекрасных актеров Театра имени Евг. Вахтангова. Однако пьеса была довольно слабая и во многом фальшивая. В процессе работы Рубен Николаевич часто спорил с автором, выбрасывал порой из текста большие куски, что было довольно сложно, так как пьеса на беду была еще и в стихах.

Пьесы в стихах, как мы уже видели, обычно очень помогали Рубену Николаевичу найти ритмически музыкальный строй спектакля. Здесь же стихи — серые, не музыкальные, прозаические — только мешали. В этой пьесе была сцена, которая казалась Рубену Николаевичу особенно трудной для воплощения. Это была сцена в госпитале. Здесь встречаются две женщины: раненая фронтовичка Маруся и Людмила. Обе они любили одного человека — комиссара Арсения. Людмила ждала его в тылу, Маруся воевала {499} рядом с ним на фронте, была с ним близка и приняла его последний вздох, а также поручение передать Людмиле, его невесте, фотографию и пакет с письмами. Людмила впервые узнала о его смерти от Маруси. Шел разговор ненавидящих друг друга женщин, которые пытались доказать друг другу свое право на уже мертвого любимого.

Р. Н. Симонову было очень трудно согласиться с образами обеих женщин и с той ситуацией, в которой они находились. И здесь помогла ему музыка, не внутренние ритмы, заложенные в тексте, а музыка как таковая, благодаря которой эту сцену удалось сделать глубже и поэтичнее.

29 марта состоялась беседа Рубена Николаевича с составом исполнителей.

Р. Н. СИМОНОВ. Я себе представляю, как будет разрешаться все то, что происходит (в пьесе) на фронте. Все, что в тылу, я гораздо меньше представляю. Особенно трудна сцена в госпитале. Но у меня уже есть ощущение ее формы.

После обсуждения ряда других сцен и требований, которые следует предъявить автору, читается десятая картина. Читают вполголоса.

Р. Н. СИМОНОВ. Люда должна быть актрисой. Действие происходит в лазарете на концерте. На сцене два плана. Внизу на койке лежит Маруся, а наверху Люда выступает на эстраде. Зрители — забинтованные солдаты без рук, без ног, вместо аплодисментов стучат. Она в элегантном туалете. Сверху вниз идет длинная лестница с одного плана на другой. Объяснение будет очень длинным. Может быть, сутки. Здесь внизу Люда падает в обморок (узнав о смерти Арсения. — *С. К*.), а наверху пляшут чечетку, эстрадник поет какие-нибудь куплеты. Эту сцену надо очень музыкально разработать, иначе ее на этом тексте не сыграть. Для времени войны концерты в госпитале очень характерны. Музыкальным фоном для сцены Маруси и Люды мне представляется «Вальс-фантазия» Глинки, чтобы вся текстовая часть ложилась на этот вальс. Здесь могут быть музыкальные паузы. Оформление: второй этаж, лестница, окно, кровать, стул. Ничего лишнего. Так как весь спектакль будет на фоне русской музыки, то эта сцена свяжется композиционно со всем характером спектакля.

На следующий же день была назначена репетиция именно этой картины и была вызвана пианистка Пажитнова.

Репетиция 30 марта 1946 года. Десятая картина. Госпиталь. Репетиция идет в сопровождении рояля. Цель репетиции — дать музыкально-ритмическую форму сцены.

По просьбе Р. Н. Симонова пианистка играет романсы Даргомыжского «Мне грустно» и «Расстались гордо мы». Л. Целиковская (исполняющая роль Люды) тихо поет. Симонов слушает, слегка подпевая. Затем Симонов просит играть «Вальс-фантазию» Глинки и во время исполнения читает текст про себя. «Вальс-фантазия» повторяется. Симонов снова читает текст теперь вслух, но тихо.

Р. Н. СИМОНОВ. Музыка по размеру очень подходит к тексту. Исполнительницы должны знать эту музыку наизусть, чтобы точно слышать, когда вступать с текстом. После исполнения Людой романса идет музыкальный проигрыш, во время которого Люда будет выходить в закуток за кулисами, откуда будет идти лестница вниз. (Пианистка играет отрывок на выход Люды.)

Р. Н. Симонов предлагает Целиковской прослушать этот отрывок и прикинуть в воображении пантомиму выхода на этой музыке.

Исполнительницы читают первый кусок текста без музыки, до обморока Людмилы. Затем то же самое на музыке.

{500} Р. Н. СИМОНОВ. Но здесь есть опасность, которую необходимо избежать: мелодекламация. Ни в коем случае не тянитесь к мелодекламации, говорите прозой…

Актриса и режиссер ищут совпадения текста с музыкой.

Р. Н. СИМОНОВ. Следующий музыкальный кусок будет обморок Людмилы без текста. У Маруси здесь сначала действие, а потом уже текст. На музыке она бежит к Люде и приводит ее в чувство.

Читаются монологи на музыке глинковского «Вальса-фантазии», и они приобретают совсем новое звучание, наполняются более глубоким содержанием, внутренним чувством.

Р. Н. СИМОНОВ. Этот «Вальс-фантазия» звучал в эфире постоянно во время войны. С точки зрения актерского исполнения, я пока от вас ничего не требую. Мне нужно сейчас только, чтобы вы знали музыку.

Дальше началась работа над психологическим анализом каждого куска в ролях. Желая сделать сцену свидания двух женщин более глубокой и драматичной, Симонов предложил актрисам вспомнить знаменитый разговор Аглаи и Настасьи Филипповны из «Идиота» Достоевского.

После многих повторений, после признания того обстоятельства, что некоторые реплики неудачны, и их надо переписать, Симонов говорит: «Здесь все-таки раскрывается что-то очень хорошее, человечное. Здесь не сентиментальность, а какое-то большое мудрое движение сердца. Они теперь разойдутся и, может быть, никогда друг друга не увидят. Они даже не пожимают друг другу руки. Это мужественное утешение».

В результате такой работы звучание текста на музыке совершенно преображается. Сцена стала правдивой и глубоко человечной. Вслед за последними словами Маруси идет финал вальса, бравурного, усиливающего драматизм и торжественность этих слов, а также всей сцены.

На одной репетиции Симонов сказал: «В этой пьесе нужно искать форму. Эта форма должна быть такой тонкой и изящной, чтобы она не съела сущности. В бытовом плане пьесу ставить нельзя, ничего не получится. У меня уже форма выясняется. Музыка мне подсказывает форму спектакля».

Здесь, в этих записях, мы можем увидеть ту особую манеру работы Рубена Николаевича, когда музыка подсказывала ему сущность сцены, помогала углублять психологический анализ, углублять текст ролей. И хотя он иногда говорил, что сначала нужно найти форму и влить в нее содержание, у него, как мы видим, это происходило одновременно, так как музыка помогала ему постичь содержание.

У Рубена Николаевича было много приемов в работе над ролью и спектаклем, его творчество было многогранно и многообразно. Мне же хотелось показать лишь одну из этих многих граней, но грань, чрезвычайно для него существенную.

### В. Гаевский[[91]](#endnote-58) Памяти Сирано

Рубен Симонов был насмешлив и играл королей. Природная грация предназначила его на блестящие романтические роли. Он играл королей-авантюристов, королей-жуликов и королей-поэтов. Короли трагедии, комические короли, короли сказки обозначили границы неожиданного амплуа этого современного мастера.

{504} В чеховской «Свадьбе», поставленной еще Вахтанговым, Симонов сыграл грека кондитера Дымбу — смешного важного короля «по кондитерской части». Он мог бы сыграть короля чистильщиков или же короля мусорщиков.

Симонов играл прожигателей и певцов своей жизни, обаятельных циников с острым умом и насмешливыми глазами, понимавших жизнь как блестящую и радостную игру. Тягостная скука существования была бы им ненавистна. Но, кроме того, Симонов играл гордых людей, чье положение — не привилегированное, беззащитное — вынуждало принимать важные королевские позы. Короли Симонова были королями в собственных глазах. В чужих глазах они были париями. Страстное желание быть королем жизни, а не ее пешкой, составляло патетическую основу почти всех симоновских ролей.

Играл же Симонов иронично, с холодной точностью в деталях. Дразнящее обаяние симоновской игры проистекало отсюда. Какой волнующей и какой смелой может быть ироническая игра Симонова, мы поняли, когда увидели Доменико Сориано в спектакле «Филумена Мартурано».

Одинокий старик, бывший король неаполитанских ночных похождений, симоновский дон Доменико был фигурой бесконечно смешной, увлекательной и драматичной. Симонов играл одновременно и персонаж трагедии и персонаж оперетты. Он сыграл комического опереточного короля и неаполитанского короля Лира. С присущей ему дерзкой парадоксальностью и виртуозным мастерством он сближал приемы театральных жанров, наиболее далеко отстоящих друг от друга. Он следовал вахтанговской традиции, родившейся еще в «Турандот», и собственному призванию, которое позволило сыграть Клавдия в шекспировской трагедии и блистательно поставить «Мадемуазель Нитуш». В пьесу Де Филиппо, многими чертами связанную с послевоенным итальянским неореализмом, Симонов внес блеск игры и пронзительность романса. Он внес в эту скромную пьесу столичную элегантность, отточенную эксцентрику и психологическое остроумие. Подтекст роли он выразил музыкально. Песенка «О, как мне скучно, скучно, скучно», пропетая негромкой скороговоркой, наполнила спектакль лирикой, свободой и мучительным смыслом. Когда, пропев песенку, Симонов произносил слова: «Умер, именно умер. Дон Мими Сориано не существует!» — реплика звучала подобно фразе «Король умер».

У Симонова был особенный голос — точно со старинной заигранной граммофонной пластинки. Голос Симонова звучал откуда-то издалека, но в нем жил ритм, жила музыка, жило напряжение жизни. Глуховатый, почти без обертонов, почти неподвижного тембра, зато изумительно подвижный, ритмически и интонационно, голос Симонова высекал искры даже из слов умерших или же мертворожденных.

«Сирано де Бержерак» в исполнении Симонова был таким чудом живого прочтения неживого поэтического текста. Шестистопный ямб пьесы заиграл у Симонова так, как если бы перевод был сделан не Щепкиной-Куперник, но Маяковским. Звонкий стих окрасился горечью. Вялая строка членилась на острые, нервные ритмические доли. Ямб-шезлонг, располагающий к удобству, стал ямбом-лесенкой, по которой вверх, вниз, снова вверх, снова вниз взлетала и падала оземь симоновская скороговорка. Далекая юность артиста — лестницы-станки на сцене — оживала в спектакле, где не было станка, где Симонов двигался мало, а больше стоял. Станком был стих, салонный ростановский стих Щепкиной-Куперник.

«Сирано де Бержерак» был ярким спектаклем, хотя и не лишенным противоречий. Режиссура Охлопкова и игра Симонова совпадали не во {505} всем. Охлопков строил спектакль на фразе «Дорогу гвардейцам-гасконцам!». Охлопков любил красивые фразы, любил героическую патетику, любил, чтобы ей уступали дорогу. Охлопков верил, что гасконцам в жизни и в искусстве открыты пути. На этой вере — или на этой иллюзии — возводилось здание охлопковской праздничной режиссуры. Роль Симонова была драматичней спектакля Охлопкова.

Сирано Симонова был немолод, и он был умнее, чем то допускалось режиссерским решением. Симонов играл гвардейца-гасконца, которому закрыты пути и который никогда не забывает об этом. Симонов играл поэта красивой и дерзкой фразы, который знает, что она может ранить лишь его одного. Французский облик Симонов дополнил нефранцузским угрюмством. Радость игры — солдатской грубоватостью выходок и манер.

В «Сирано де Бержераке» раскрывалась площадная, эмоциональная сторона дарования этого изысканного артиста. То дерзкое, что жило в душе Симонова, что слышалось в пении симоновского Бенедикта и в истерике симоновского Кости-Капитана, вырывалось наружу в одиноких выходках симоновского Сирано, солдата-фронтовика, вернувшегося в праздничный тыловой город. Больше всего в мужчине Симонов ценил храбрость. Под старость в сказке Маршака он сыграл доживающего свой век царя, в котором все умерло, кроме страха смерти. Коронованных властителей жизни Симонов изображал саркастически. Смельчаков, бросавших им напрасный вызов, не осмеивал, но воспевал. Сумрачный Сирано Симонова был враг королей, как и солнечный Бенедикт. Враг королей — романтический спутник Рубена Симонова, короля-артиста.

В последние годы он играл мало, без прежнего оживления. Печать замкнутости легла на его лицо, зоркие глаза ждали беду, подстерегали опасность. Художник П. Корин написал его удивительный портрет: старый актер, похожий на старого профессора и старого матадора.

### М. Костанян[[92]](#endnote-59) Обаяние — заразительность — театральность

Рубен Николаевич Симонов! С большим волнением, с трепетом души пишу я это дорогое имя. Мне и многим, многим другим оно напоминает далекое и близкое прошлое, и вновь пробуждаются прекрасные, глубокие, теплые чувства.

В 1919 году Сурен Ильич Хачатуров[[93]](#endnote-60), один из режиссеров Первой студии Художественного театра, вместе с армянским поэтом Ваганом Теряном организовали в Москве Государственную армянскую драматическую студию, которая в дальнейшем сыграла большую роль в развитии и процветании советского армянского сценического искусства. Эта студия просуществовала долго и дала нашему театру талантливых режиссеров и артистов. Сурен Ильич Хачатуров, к сожалению, страдал тяжелой болезнью и часто пропускал занятия. Мы, студийцы, решили пригласить Евгения Богратионовича Вахтангова. И вот, когда наша делегация пришла к нему для переговоров, он любезно принял нас, но ввиду плохого состояния здоровья и занятости отказался и, немного подумав, тут же предложил кандидатуру своего любимого и талантливого ученика Рубена Симонова, добавив при этом, что Симонов тоже армянин и что он вполне может справиться с этой задачей.

{506} И вот Рубен Николаевич с 1921 года стал бессменным руководителем армянской драматической студии. Первым и ближайшим его помощником был Иосиф Матвеевич Рапопорт, которого мы все глубоко уважали и любили. Преподавали у нас в студии Завадский, Щукин, Кудрявцев, Львова, так что мы были тесно связаны с Вахтанговским театром. Добавлю еще, что мы, армяне-студийцы, целый год играли в оркестре «Принцессы Турандот» и в антрактах, за кулисами близко общались с тогда еще молодыми артистами, участниками этого спектакля.

Мы все присутствовали на знаменитом общественном просмотре «Принцессы Турандот». В зрительном зале сидел великий Станиславский, а перед началом спектакля Завадский вышел на авансцену и прочел письмо Вахтангова, адресованное зрителям.

Какое счастье было находиться рядом с Константином Сергеевичем и общаться с ним! Мы, театральная молодежь 20‑х годов, испытали это счастье. Начиная с 1 октября 1920 года великий Станиславский два раза в неделю, несколько месяцев — вплоть до отъезда Художественного театра на заграничные гастроли — занимался с объединенной группой четырех студий — Вахтанговской, Чеховской, «Габима» и армянской. Эти уроки происходили в помещении студии «Габима» и были для нас всех праздниками — настоящими праздниками ума, души, тела. Станиславский как бы заново лепил живого человека, такого человека, который, прежде чем войти в храм искусства, мог бы вытряхнуть из себя всю пыль и грязь, накопленные в жизни. Но пора перейти к основной теме.

Вахтангов был любимым, верным, до конца преданным учеником великого Станиславского. Рубен Николаевич был таким же верным, до конца преданным учеником Вахтангова и не случайно своему единственному сыну он дал имя Евгений. После всего этого я смело могу сказать, что мы, студийцы-армяне, благодарные, верные, преданные ученики Симонова, вправе считать себя проводниками в советском армянском театре идей, принципов, знаний, вкуса передового русского большого искусства. Это положение уже безоговорочно зафиксировано во многих книгах и статьях видных теоретиков-театроведов, и мы сегодня горды этим. Не скрою, мы горды и тем, что создатель и основатель одного из лучших театров Москвы — Вахтангов, а продолжателем его стал Рубен Николаевич Симонов.

Что я могу сказать о Рубене Николаевиче? Какой он режиссер, актер, воспитатель, учитель? Ведь в Москве о нем знают в тысячу раз больше, чем мы в Армении. И если Рубен Николаевич у нас поставил два‑три спектакля, то в Москве — несчетное количество. И если мы, бывшие студийцы, общались с ним пять-шесть лет, то вахтанговцы жили и работали с Рубеном Николаевичем бок о бок десятки лет, я уж не говорю о московском зрителе, о театральной общественности, на глазах которых протекала вся жизнь Вахтанговского театра.

Что осталось у меня в памяти от дорогого Рубена Николаевича? В первую очередь это его глаза. Удивительно, глаза эти всегда улыбались, и улыбка была очень заразительной, нельзя было посмотреть в его глаза и не улыбнуться, а главное, его глаза всегда были влажные, со слезой. Вот видите, одновременно и смех и слезы — это же бывает редко, это же необычно! Так вот я хочу сказать, что и в его искусстве всегда сочетались и радость и грусть, — ставит ли он спектакль, играет ли роль, проводит ли урок или сидит где-нибудь за обедом, ужином, или веселится, танцует, декламирует, поет. Боже мой, а как он танцевал — ровно, плавно, мягко… Как декламировал! А как пел! Я иногда присутствовал на вечеринках в {507} интимном домашнем окружении и видел, как он садился за рояль и пел романсы, причем пел особым хриплым, «симоновским» голосом.

Я имел счастье очень близко, совсем близко видеть Рубена Николаевича как семьянина, как отца, мы бывали у него на квартире. Это было рядом с нашей студией, в Кривоколенном переулке. Жена его, Берсенева, преподавала нам пластику, танцы, а сын, маленький, курчавенький, черноглазый Женя, бегал, играл с нами.

Как работал Симонов? Вот мы с Рапопортом репетируем целую неделю, и нужно сказать, делаем это добросовестно, опираясь на систему Станиславского, знатоком которой был Иосиф Матвеевич. Вдруг приходит Рубен Николаевич, и в два счета все меняется. У него была удивительно богатая фантазия. Вот он скажет пару слов, покажет какое-то движение, какую-то деталь, мизансцену, и уже другой ключ, другой ритм, именно то, что требуется и необходимо для данной сцены. Хочу подчеркнуть, что во всем, что бы он ни делал, ни показывал, чувствовался Вахтангов, но была видна и его собственная рука. С Рубеном Николаевичем было легко и весело работать, он удивительно просто умел создавать на репетициях теплую, приятную, добрую, дружескую атмосферу, а для настоящего творчества это крайне необходимо. Если он был не согласен с чем-то, то спорил всегда очень мягко, корректно.

В содружестве с Рапопортом Симонов подготовил в студии пять спектаклей: «Высокочтимые попрошайки», «Дядя Багдасар», и «Восточный дантист» А. Пароняна, «Пепо» и «Хатабала» Г. Сундукяна. Интересно то, что Рубен Николаевич остановился из армянских классиков именно на Сундукяне и Пароняне, и это не случайно, потому что они являются нашими лучшими драматургами, у них все образы красочные, острохарактерные, яркие, самобытные, доходящие до сатиры, прямо скажем, во вкусе и духе самого Вахтангова. Одним словом, для работы с актером замечательный материал. Все эти пять спектаклей в свое время были хорошо приняты зрителем и критикой как в Москве, так и в Армении.

Спектакль «Высокочтимые попрошайки» в жизни студии и студийцев занял значительное место. Симонов особенно не стремился оставаться до конца верным быту, месту, времени, нравам Константинополя, действие пьесы он приблизил к нашим дням, оправдывая это тем, что в капиталистическом мире и теперь полно высочтимых попрошаек.

Спектакль строился в принципах, стиле, приемах сценического искусства, господствовавших в бурных 20‑х годах. В эти дни жили и работали рядом со Станиславским Вахтангов, Мейерхольд, Таиров, ставились такие спектакли, как «Турандот», «Гадибук», «Лес» и т. д. В этих спектаклях актер становился почти акробатом, ловким и техничным, однако характер и жизненную суть образа не терял.

Наш спектакль оформлял известный художник Г. Якулов. Костюмы были условными — смесь константинопольской моды старых времен и моды современной, причем и художник и режиссер исходили из характера данного образа, обрисованного, как правило, остросатирически. Условной была и складная мебель, которую исполнители на глазах у публики под музыку, ритмично раскладывали и расставляли на сцене. У каждого действующего лица был свой лейтмотив, звучавший при появлении этого персонажа.

Я повторяю, в «Высокочтимых попрошайках» стиль и манера игры соответствовали духу театра того времени, акцент был сделан на поисках максимально выразительной формы, но исходным моментом этого спектакля была правда жизни.

{508} Вот несколько примеров: я, играя роль Манука, часто падал, делал кульбиты, исполнитель роли Абисогома запутывался в вертящихся дверях. Мы с ним стелили на пол огромного размера (2 метра) газету, ложились на нее и в порядке импровизации читали разные московские объявления, новости на злобу дня. И вот на одном из спектаклей в зале сидел нарком просвещения Армении товарищ А. Мравян. Финансовое положение студии в то время было очень тяжелым. И вдруг исполнитель Абисогома читает: «В Москву приехал наркомпрос Армении товарищ Мравян, он посмотрел спектакль “Высокочтимые попрошайки”. Спектакль ему очень понравился, и он решил отпустить большую сумму денег». В зале смех, оживление. И действительно, после этого финансовое положение студии несколько улучшилось, а главное, мы с этим спектаклем поехали на гастроли в Ереван и Тбилиси.

Над «Пепо» Г. Сундукяна в основном работал Рапопорт, конечно, под общим руководством Симонова. Этот спектакль был сделан в реалистическом плане. Сама пьеса требовала такого решения. Оформление и костюмы принадлежали художнику Микаэлу Мазманяну. Оформление и музыка соответствовали эпохе, а игра артистов была в основном реалистической, без всякой утрировки. Правда, чувствовалась некоторая возвышенность, романтика, но это диктовала сама пьеса, сам автор — великий Сундукян. В Москве мы сыграли «Пепо» несколько раз.

Комедию Пароняна «Дядя Багдасар» мы играли по сокращенному варианту, сделанному в свое время известным армянским комиком А. Вруйром[[94]](#endnote-61). В этом варианте пьеса была весьма свободно переделана, и даже имена действующих лиц изменены. Симонов этот спектакль поставил как музыкальную комедию, применив опять метод лейтмотивов. Оформил спектакль художник Семен Аладжалов очень просто: всего восемь створчатых ширм, на которых были изображены разные звери, олицетворяющие действующих лиц, и каждый персонаж выходил на сцену, раскрывая свою ширму. Иногда ширмой пользовались, как окном. Если нужно было изменить место действия, актеры переносили ширмы. Багдасар трактовался как человек наивный, доверчивый и мягкий, а его окружение — это хитрые, деловые коммерсанты, комбинаторы, готовые для личной выгоды пойти на всякие ухищрения, ложь, фальшь и обман.

«Хатабала» Сундукяна была еще больше изменена: события пьесы приближены к нашим дням, действующие лица одеты не в старые тифлисские наряды, а в современные костюмы; некоторые сцены, по сути дела, сочинены были в процессе создания спектакля. Так, например, действие начиналось с изображения уличной жизни: шум, гам, кинто нараспев продает фрукты, играет шарманщик, проходят женщины. Встреча Масисяна, Замбахова и Хампери происходит в духане, где был введен бессловесный новый персонаж — духанщик. Однако в трактовке характеров мы старались не отходить от автора. Оформил спектакль художник Семен Аладжалов, который мастерски использовал мраморные колонны зала Лазаревского института, где помещалась наша студия. Музыку к спектаклю написал Арам Хачатурян. Текст одной грустной песенки был написан молодым поэтом Азатом Вштуни.

Следующей постановкой была комедия «Восточный дантист» Пароняна. Над этим спектаклем Симонов и Рапопорт работали долго. Это очень длинная пьеса. Она дает режиссеру возможность использовать музыку, там есть сцена карнавала, все действующие лица поют, танцуют. Как всегда, Арам Хачатурян украшал своей прекрасной музыкой наш спектакль. Оформление — того же Семена Аладжалова. В основном он все построил {509} на разноцветных занавесах, которые мастерски обыгрывались актерами. Получился очень красочный, веселый, яркий, как фейерверк, музыкальный спектакль. Рубен Николаевич Симонов здесь был на высоте.

В спектакле были сцены, где игра актеров носила несколько утрированный, гротесковый характер, но это было оправдано стилем Пароняна — армянского Мольера. Гротесково строилась сцена, когда Тапарникос удаляет зуб у больного. Я играл роль Нико, слугу главного героя — Тапарникоса. Тапарникос держит в руках огромного размера клещи, потом привязывает к больному зубу веревку. Мы с ним тянем, тянем и, удалив зуб (причем не больной, а здоровый!), оба падаем на пол. А до этого я прицеливаюсь из револьвера больному в рот.

Помимо перечисленных спектаклей Симонов в Ереване и в Ленинакане поставил «Доходное место» Островского. Оба спектакля были сделаны на уровне большого искусства.

Из стен Московской армянской драматической студии вышли высокоодаренные, талантливые, ценные для театра работники, большинство которых возглавили ведущие армянские театры. Так, например, Армен Гулакян стал главным режиссером Театра имени Сундукяна, а затем и в Оперном театре имени Спендиарова; Вартан Аджемян — главным режиссером Ленинаканского театра и Театра имени Сундукяна; Вавик Вартанян — главным режиссером Оперного театра имени Спендиарова и Русского театра в Ереване; Татик Сарян — главным режиссером Ленинаканского и Бакинского армянского театров; Каро Алварян — организатор и главный режиссер Степанакертского театра (Нагорный Карабах).

Помимо всего этого почти все бывшие студийцы вели педагогическую работу в разных студиях, в Ереванском театральном училище и в Ереванском театральном институте, который организовал и где долгое время был директором Вавик Вартанян. В 1946 году звания профессора были удостоены Армен Гулакян, Вавик Вартанян, звания доцента — Вартан Аджемян и Мурад Костанян; несколько лет назад и Аджемяну было присвоено звание профессора.

Я пишу о Первой и Второй студиях, которые функционировали в 20‑х годах (до 1928‑го). Вторая студия была продолжением Первой, и состав студийцев был неизменным.

В 1928 году в Ленинакане открылся Государственный театр имени А. Мравяна. Правительство Армении поручило организацию этого театра нам — актерам Московской армянской драматической студии. Созданный нами театр очень скоро завоевал внимание и любовь театральной общественности. В связи с этим приведу выдержку из интервью Рубена Николаевича с корреспондентом журнала «Гарун» (1969, № 6): «В Москве первые свои шаги начали делать ряд артистов и режиссеров, которые впоследствии стали видными личностями в армянском театре. В частности, хотел бы отметить Аршавира Коркотяна, Армена Гулакяна, Вавика Вартаняна, Вартана Аджемяна, Татевика Сазандаряна, Татика Саряна, Мурада Костаняна, Вардуни Мелкумяна, Вардуша Степаняна, Грачия Капланяна. Этот список можно еще продолжить». Далее Р. Н. Симонов добавляет: «Правда, я проживал в Москве, но всегда жил Арменией».

Как-то на берегу Черного моря, где я отдыхал с семьей, в один из вечеров мы смотрели телепередачу. Вдруг диктор объявляет, что сейчас нам покажут короткометражный документальный фильм «Вахтангов». Я, конечно, весь — внимание.

В конце фильма показывали финальную сцену из «Принцессы Турандот». Снята эта сцена была несколько лет назад, когда в Ереване гастролировал {512} Театр имени Вахтангова. Оператор также снял тот момент, когда Рубен Николаевич вышел на сцену и обратился к зрителям со словами благодарности. В это время на экране — боже мой, глазам своим не верю! — на сцену поднимаюсь я, подхожу к Рубену Николаевичу, крепко обнимаю и целую моего дорогого, любимого учителя. Стоит ли говорить о том, что моему блаженству не было предела, я был, как говорится, на седьмом небе! Какое счастье хоть на миг показаться вместе с Рубеном Николаевичем Симоновым в фильме, посвященном гениальному режиссеру, артисту, учителю — Евгению Богратионовичу Вахтангову!

Спасибо за такую судьбу.

### Я. Фельдман[[95]](#endnote-62) Рубен Симонов и узбекский театр

В заглавии нет ничего сенсационного и надуманного — связи Рубена Николаевича Симонова с узбекским сценическим искусством давние.

В печальные дни декабря 1968 года, когда мы прощались с выдающимся режиссером и актером, в некрологе, подписанном руководителями партии и правительства и деятелями литературы и искусства, можно было прочитать: «Р. Н. Симонов был прекрасным педагогом, передавал свой опыт и знания молодым режиссерам, воспитал не одно поколение актеров-вахтанговцев, много сил отдал подготовке кадров для театров Армении, Узбекистана и других союзных республик…»[[96]](#footnote-36) За этими словами — большое содержание, только одну грань которого попытаемся раскрыть.

«… Кто мой лучший русский друг? Их много. Очень. Но особенно я благодарна народному артисту Советского Союза Рубену Николаевичу Симонову, одному из моих лучших учителей-вахтанговцев»[[97]](#footnote-37), — писала выдающаяся узбекская актриса, народная артистка СССР Сара Ишантураева. То же могли повторить многие известные узбекские актеры и режиссеры старшего поколения: Р. Н. Симонов был одним из их учителей.

В Москве, между 1924 и 1927 годами воспитывалась большая группа актеров — всего 24 человека. Среди них кроме Сары Ишантураевой — Турсуной Саидазимова, Ташхон Султанова, Замира Хидоятова, будущие выдающиеся режиссеры узбекского театра — Маннон Уйгур и Ятим Бабаджанов, а также Музаффар Мухамедов и такие актеры, как Абрар Хидоятов, Гулям Исамов, Шариф Каюмов (в дальнейшем он был и режиссером), Хикмат Латиков, Лутфулла Назруллаев, Нигмат Рахматов, Сагди Табибуллаев, Фатхулла Умаров и другие.

На базе московских выпускников первого набора театральной студии при Узбекском Доме просвещения (а не студии Вахтангова или студии при Театре имени Вахтангова, как ее ошибочно иногда называют, но, как мы увидим далее, оговорки или описки эти не случайны), а также обучавшихся в Баку, в Театральном техникуме имени М. Ф. Ахундова и некоторых остававшихся в Узбекистане актеров, к 10‑летию Великого Октября самаркандский театр был реорганизован в Государственную узбекскую драматическую труппу. Именно этот коллектив, в дальнейшем перемещенный в Ташкент, в 1933 году получил звание Академического театра драмы имени Хамзы (имя Хамзы было присвоено ему ранее — в 1929 году) и стал одним из ведущих советских театров.

Режиссер Ятим Бабаджанов, вспоминая о московском студийном периоде, рассказывал, что узбекские актеры познакомились в процессе обучения {513} с системой К. С. Станиславского, с принципами Вахтангова и Мейерхольда. Когда выдающийся писатель Айбек писал о режиссере Уйгуре, что он углубленно знакомился с различными школами и течениями в искусстве, изучал богатый опыт великих представителей русского театра, то он имел в виду те же имена.

Воздействие принципов Станиславского, Вахтангова и Мейерхольда, которое испытывали узбекские студийцы, переплетение театральных идей было типичным явлением 20‑х годов.

Профессор П. А. Марков писал тогда: «Может быть, особенно характерно для наших дней именно взаимопроникновение отдельных направлений и течений, это взаимовлияние, которое охватывает все больший и больший круг театров»[[98]](#footnote-38). Те же процессы происходили в области театральной педагогики. Принципы воспитания нового театра складывались как во взаимообогащении, так и во взаимоотталкивании различных театральных идей и течений. С этой точки зрения воспитание узбекских актеров в московской студии и было одним из проявлений данного процесса. Сама история как бы поставила своеобразный эксперимент перекрещивающегося воздействия различных режиссерско-педагогических приемов.

Педагогами по мастерству актера московской узбекской театральной студии первого набора кроме Р. Н. Симонова были и другие «вахтанговцы» — О. Н. Басов и И. М. Толчанов, а также В. С. Канцель (Театр Революции) и Л. П. Свердлин (Театр имени Мейерхольда). Приоритет вахтанговцев — одна из причин, по которой узбекскую студию называют иногда «вахтанговской».

Трудности работы в студии предопределялись крайне пестрым составом студийцев. Одни имели опыт работы в профессиональных или полупрофессиональных театрах, другие были направлены в студию прямо из самодеятельных театральных кружков. Большая разница была в уровне общего развития студийцев и в их возрасте. Положение осложнялось и тем, что большинство слабо владело русским языком.

Но трудности были связаны и с тем, что педагоги, представлявшие не одну театральную систему, должны были выработать, если не во всем совпадающую, то, во всяком случае, «такую методику обучения, при которой молодые актеры органически усваивали бы законы реалистического искусства», чтобы из них «формировались самостоятельные художники, умеющие перенять от своих учителей все лучшее»[[99]](#footnote-39).

Тем не менее общий положительный результат студийного обучения стал ясен еще до того, как были подведены окончательные итоги. Показанные в Узбекистане учебные спектакли произвели без преувеличения огромное впечатление. Были оценены не только способности актеров, но и то, что это был не любительский, а профессиональный театр. В рецензиях и отзывах речь шла о мастерстве перевоплощения, о непрерывности жизни действующих лиц, об ансамбле на сцене. Словом, о том, что в одной из статей было названо новым для узбекских актеров стилем сценического искусства.

Этот итог был результатом природной одаренности большинства студийцев, их органической приверженности к правде на сцене, их активного восприятия богатств братской русской культуры. Несмотря на известные просчеты в процессе воспитания, обусловленные подчас односторонним утверждением принципов тех трех режиссерско-педагогических направлений, о которых шла речь, общая тенденция, объединявшая учителей, содействовала бурному росту. И в этом немалая заслуга Р. Н. Симонова; ученик и последователь К. С. Станиславского и Е. Б. Вахтангова, он передавал {514} своим ученикам из Узбекистана основополагающие принципы своих учителей.

В общих работах по советскому многонациональному театру и в трудах по узбекскому театру, где затрагиваются вопросы формирования сценического искусства узбекского народа, частично рассматривается роль в этом процессе и в последующем становлении национальной актерской школы отдельных студийных учителей и разных учебных спектаклей.

Не во всех случаях авторы книг и статей высказывают на сей счет единую точку зрения, и не моя задача вводить читателя в суть этих разногласий и разночтений. Подчеркну только, что записанные мною и публикуемые ниже беседы с Р. Н. Симоновым проясняют ряд вопросов, связанных со студийным воспитанием узбекских актеров, и помогают понять некоторые черты их последующего развития. Более того, из публикаций явствует, что высказывания Р. Н. Симонова охватывают широкий круг проблем, выходящих далеко за рамки уточнения конкретных пунктов раннего этапа узбекского актерского искусства нового, русско-европейского типа.

Читатель усмотрит в высказываниях Р. Н. Симонова такие проблемы, как «вахтанговское» направление в советском театре и его связи с классическими традициями Художественного театра, с учением К. С. Станиславского; русская школа реализма и традиции театров народов советского Востока; некоторые особенности национальных театров этого региона, и узбекского театра, в частности, и т. д. Такая широта свидетельствует и о масштабности мышления Р. Симонова и об уровне зрелости современного узбекского сценического искусства, позволяющего поднять общезначимые творческие вопросы.

По мнению Р. Н. Симонова, самым важным моментом обучения и воспитания студийцев было их систематическое приближение к основам глубоко реалистического учения К. С. Станиславского. Однако, как известно, опираясь на достижения Московского Художественного театра, Е. Б. Вахтангов вел самостоятельные творческие поиски, и некоторые из «чисто вахтанговских» традиций тоже передавались студийцам.

Р. Симонов называет те из вахтанговских принципов, которые охотно «вбирали» его узбекские ученики, и дает свое толкование тому, почему вахтанговская праздничная театральность, высокая поэтичность и отточенность формы органично входили в исполнительское мастерство актеров узбекского театра. Студийцев — представителей узбекского народа, продолжателей его культурных традиций — в методах педагогики и режиссуры вахтанговцев привлекало стремление к предельно выразительной внешней остроте и яркости; им нравилось, что педагоги доводили их до такого внутреннего самочувствия, когда насыщенность переживаний толкала к подобной остроте и яркости. (Заметим тут же, что такая заостренность близка масхарабозам и кизикчи — актерам народного узбекского театра.) Студийцам дорога была влюбленность вахтанговцев в импровизацию, как в одно из средств возбуждения актерской фантазии, как один из приемов, эффективно включающих опыт и наблюдения актеров в работу над образом и углубляющих выразительные актерские средства. Не подлежит сомнению, что в годы обучения импровизационные способности учащихся студии широко проявлялись и развивались. Об известном внутреннем родстве этого принципа народным художественным традициям говорят и представления старинного театра, и различные виды состязаний острословов, бытующих не только среди специалистов — дискиябозов, но и среди широких народных масс. Не случайно Я. Бабаджанов говорил: «В школе Вахтангова мне нравится то, что она дает широкое поле для импровизации актера»[[100]](#footnote-40).

{516} Но, как ни увлекательны были соответствия ряда черт исполнительского стиля узбекских актеров отдельным принципам, которые в свое время воспитывал в их учителях и в своих учениках Е. Б. Вахтангов, как ни значительны были воздействия, идущие от этой вахтанговской линии, главное, что давали узбекской молодежи все студийные учителя, можно сформулировать как воспитание высокой гражданственности, творческой взыскательности, чуткости и современности, признание того, что самое главное в сценическом искусстве — правда актера, несущего зрителю живые человеческие страсти, актера, владеющего тонкой психотехникой. Эти принципы объединяли К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко и их ученика Е. Б. Вахтангова. Когда мы называем эти принципы, то говорим о главных ориентирах воспитания.

Принципы эти формировались не столько на теоретических занятиях, сколько в живой творческой практике, в процессе подготовки учебных спектаклей. В московской студии это были «Ревизор» Н. В. Гоголя, «Скупой» Мольера и «Принцесса Турандот» К. Гоцци, «Эхо» В. Билль-Белоцерковского, «Сон на посту» Л. Свердлина по рассказам одного из студийцев, Х. С. Исламова, и «Еще раз женюсь» по мотивам сценического рассказа выдающегося актера народного театра Юсунджана-кызыка Шакарджанова. И здесь наше внимание привлекает знаменитая «Принцесса Турандот».

Выделяю именно данную постановку не только потому, что этот спектакль был одной из программных работ Вахтангова. Дело, во-первых, в том, что именно «Принцесса Турандот» особенно тесно связывает имя Рубена Симонова и узбекское сценическое искусство. Он вместе с И. Толчановым и О. Басовым готовил эту учебную работу, был, можно сказать, ее душой. И во-вторых, мое внимание сосредоточено на данной студийной постановке потому, что о значении и месте ее существуют разные точки зрения, которые удалось несколько уточнить после бесед с Р. Симоновым.

Высказывалась мысль, что узбекский спектакль был лишь копией постановки Е. Б. Вахтангова, осуществленной им в Третьей студии МХАТ в 1922 году, что механический перенос вахтанговской «Турандот» в молодой коллектив был ошибкой и что работа эта принесла студийцам вред, ибо толкала к решению чисто формальных задач; видели в спектакле серьезные недостатки, заключавшиеся в том, что принцип «иронического отношения к образу» не был внутренне оправдан, и т. д. В то же время отмечалось и то, что режиссеры-педагоги стремились развить у исполнителей чувство сценической формы, придавали большое значение пластической выразительности — качеству, естественно, причисляемому к достоинствам. Расширяя последнее соображение, другие исследователи считали, что в процессе работы над «Принцессой Турандот» студенты прошли большую школу техники сценического мастерства.

Категоричность тех, кто отрицает значение этой работы, равно как и тех, кто безоговорочно ее поддерживает, делает их суждения односторонними (хотя в каждом из них есть доля правды). Пишу так не потому, что пытаюсь примирить крайние воззрения, а потому, что хочу подчеркнуть ошибочность прямолинейного подхода при определении роли «Принцессы Турандот» в воспитании узбекских студийцев, при выявлении вахтанговских принципов, воспринятых ими в связи с этой работой, и ее значимости для их последующего развития.

Не будем «выпрямлять» процесс и «исправлять» историю: наверное, ближе всех к истине те, кто, оценивая эту работу, в целом положительно, полагает, что постановка имела и отдельные отрицательные последствия. В сознании некоторых учащихся складывалось ошибочное представление о {517} приоритете внешне зрелищных элементов в театре, понимаемых как сумма технических приемов, а известный принцип «иронического отношения к сказке», положенный Вахтанговым в основу спектакля и перенесенный его учениками в студийную постановку, был воспринят рядом студийцев как универсальный метод, пригодный для работы над любым произведением. Такой «сдвиг» имеет и историческое объяснение.

Р. Н. Симонов в своей книге «С Вахтанговым» справедливо сетует на то, что «историки театра забывают о том, что они — историки», и занимают «по отношению к спектаклю, поставленному чуть ли не полвека назад, позицию сегодняшнего критика»; он призывает всегда помнить о том, «что было до этого спектакля», «в каких условиях спектакль этот создавался, что эта постановка сказала тогда людям, как была воспринята, какие общественные идеи и художественные устремления она выражала»[[101]](#footnote-41). Следуя за этой мыслью, надо со всей откровенностью заметить, что работа над «Принцессой Турандот» осуществлялась учениками Вахтангова в узбекской студии в тяжелый для них период. То было время, когда молодые вахтанговцы, потерявшие в 1922 году своего учителя, поначалу растерялись. Стремясь сберечь драгоценное наследие, они стали канонизировать отдельные его стороны, в том числе «иронию», «ироническое отношение актера к образу», которые в «Принцессе Турандот» были режиссерски оправданы «ироническим зерном представления».

Но, следуя за изложенной в книге «С Вахтанговым» мыслью Симонова, можно еще в большей степени оценить то положительное, что дала узбекским студийцам «Принцесса Турандот». Я и пытаюсь показать эти важные оттенки и существенные акценты, дополняющие ту в основе верную характеристику, которая дана в исследовании «Узбекский советский театр» (книга 1)[[102]](#footnote-42), где говорится о сложности восприятия учащимися студии вахтанговских принципов.

Как известно, в вахтанговской «Принцессе Турандот» Симонов сначала играл озорного Труффальдино, а затем пожилого, но еще более шустрого министра и мудреца Дивана Панталоне, хитрого венецианца, говорящего с рязанским распевом. В буйном мире импровизаций, задушевной лирики и острой иронической мысли и расцвело актерское дарование Рубена Симонова.

Но Вахтангов избрал Симонова не только в качестве исполнителя, но и как ассистента и поручил ему заниматься движением, ритмом и воспитанием музыкальности. В одной из давних статей Рубен Николаевич вспоминает, что эта работа помогла ему понять «принцип сценического движения в применении к драматическому театру»[[103]](#footnote-43). Воспитание в актере четкости, легкости, точности, скульптурности, умения держать непрерывную линию, обращаться с театральными аксессуарами — все эти вопросы входили в круг небольшой системы, которая была разработана Симоновым. Сосредоточенное внимание к технике актерского мастерства было «подстегнуто» и увлекательными творческими уроками К. С. Станиславского, который в 1921 году вел занятия с вахтанговской, чеховской, армянской и еврейской студиями. «Константин Сергеевич преподавал нам систему, делал с нами спектакль “Венецианский купец” (спектакль должен был идти на трех языках: русском, еврейском, армянском), занимался с нами ритмом, жестом, дикцией, голосом, выразительным словом, умением обращаться с театральным плащом и предметами, походкой, историческими поклонами и многими другими вещами специфически театрального порядка. Константин Сергеевич совмещал в себе группу преподавателей обширной предметами театральной школы»[[104]](#footnote-44). Можно не сомневаться в том, что этот опыт преподавания {518} Станиславского нерусскими артистами был перенесен Симоновым и в узбекскую студию. Беседы с бывшими студийцами С. Ишантураевой и Т. Султановой, З. Хидоятовой, Ш. Каюмовым и С. Табибуллаевым полностью это подтвердили. Об этом же упоминает Р. Симонов и в публикуемой беседе.

Дело этим не ограничивалось, и опыт Симонова-актера и его работа в качестве режиссера-ассистента в спектакле «Принцесса Турандот» заключали в себе не только необходимые элементы технологии актерского мастерства. В книге «С Вахтанговым», восстанавливая и анализируя репетиции «Принцессы Турандот», Р. Симонов пишет: «Если критерием будет сама система Станиславского, то мы сможем ответить на волнующий нас, учеников Вахтангова, вопрос: является ли спектакль “Турандот” отходом от системы, или же это произведение сценического искусства целиком основано на фундаменте системы, по-своему воспринятой Вахтанговым?»[[105]](#footnote-45) И страница за страницей Симонов показывает и доказывает, что «рассматривая тот или иной раздел системы Станиславского, Вахтангов находил все новые, все более широкие возможности ее конкретного использования и применения в актерском творчестве»[[106]](#footnote-46), что Вахтангов «очень бережно отнесся к учению Станиславского, в своих творческих поисках приходил к расширению и развитию элементов его системы»[[107]](#footnote-47).

Пусть не поймут меня так, что я отождествляю работу вахтанговской студии МХТ с московской узбекской студией. Мое внимание сосредоточено лишь на том, что мог дать и давал узбекским студийцам участник вахтанговской «Турандот» — актер и ассистент режиссера Р. Симонов. И с этой точки зрения интерес представляют не только уже отмеченные принципы, но и общее решение, атмосфера, пафос вахтанговской «Принцессы Турандот», как они сказались в учебном спектакле Р. Симонова, И. Толчанова и О. Басова.

Сами вахтанговцы вспоминали (и исследователи позже не раз это констатировали), что они понимали постановку «Принцессы Турандот» как творение революции, ее детище, отклик на ее победу; они сознавали, что шутка и лирика нужны не только, как контраст трудной действительности самых первых послереволюционных лет, но и как выражение ее праздничности, ушедшей в будни. Именно «так пропела в “Турандот” современность, так прозвучало в ней рожденное днями нашей революции знамя мужественного света жизни и чистоты ее юности»[[108]](#footnote-48). Это глубокое и тонкое определение П. Маркова в его поразительной по глубине анализа статье «“Принцесса Турандот” и современность» раскрыло сопряженность явлений эстетических и других, более широких, связанных с жизнью страны, с героическим преодолением трудностей, о чем уже в наши дни писал другой ученик Вахтангова и первый исполнитель роли Калафа, выдающийся режиссер Ю. А. Завадский.

Именно этими своими сторонами постановка Вахтангова была близка молодым узбекским студийцам. Поэтому-то в учебном спектакле имелись несомненные не только технические, но и идейные достоинства.

Во-первых, это то, что можно, повторяя термин А. Мацкина, условно назвать эстетикой праздничности, выражающей богатство духовных возможностей человека революционной эпохи. Полнота чувств, вера в будущее, избыток энергии, раскрепощение народа и вступающего в жизнь, утверждающего себя в искусстве молодого поколения — все это было близко узбекским студийцам. Во-вторых, привлекало стремление не только иносказательно, самим пафосом спектакля, но и непосредственно связать представление с современностью. Как и в спектакле Вахтангова, в узбекской {519} постановке актеры, играющие роль масок старинного итальянского театра (Тарталью, Панталоне, Труффальдино и Бригеллу), импровизировали во время спектакля, прерывали текст Гоцци и произносили остроты «на темы дня». В‑третьих, увлекало сочетание иронии и драмы, шутки и лирики — стилистика, тоже близкая эстетическому сознанию узбекской творческой молодежи, стилистика, восходящая к традициям художественной культуры народа.

Когда Р. Симонов и его коллеги И. Толчанов, О. Басов, следуя принципам учителя, воспитывали в узбекских учениках умение подчинить собственное тело, голос, жест своей творческой воле, сосредоточенной на действенных задачах, когда на репетициях они не переставали повторять магическое «если бы» Станиславского, когда они находили «приспособления», близкие узбекским актерам и «разжигавшие» их фантазию, они не просто выстраивали учебный спектакль, а закладывали фундамент для будущих свершений актеров. И о ближайших результатах этого процесса можно судить хотя бы по тому, как участие в «Принцессе Турандот» содействовало развитию мастерства А. Хидоятова, Я. Бабаджанова, С. Ишантураевой, Х. Исламова, Л. Назруллаева, Ш. Каюмова. Это подтверждает мысль Симонова, проводимую им в беседах: «“Турандот” Вахтангова — это спектакль, имевший определенное воздействие на весь советский театр».

Но как связать все приведенные соображения с бытовавшей еще недавно точкой зрения на вошедший в репертуар реорганизованной узбекской труппы спектакль «Принцесса Турандот» как на постановку, которую не понял и не признал узбекский зритель? Обычно в этом случае ссылаются на отзыв, помещенный в газете «Янри Фергана» (29 октября 1928 года), где говорилось, что «зрителю не понравились комические приемы визиров… в серьезные моменты пьесы», что «“Турандот”, по своему содержанию не совсем удовлетворяет зрителя».

Но отметим, что конкретное критическое замечание касается лишь одной из линий спектакля; подчеркнем и то, что здесь рецензируется представление, показанное во время гастрольной поездки театра в Фергану, — не слишком ли узкий «плацдарм» обоснований для столь широких обобщений, которые, правда, подкрепляются еще и воспоминаниями отдельных актеров.

Полагаю, что после бесед с Симоновым имеются основания серьезно прислушаться к мнению, высказанному в одном из исследований по узбекскому театру, где говорится: «На наш взгляд, выбор данного произведения объясняется тем, что оно считалось, во-первых, наиболее подходящим для воспитания актеров, во-вторых, понятным студийцам и близким их национальным традициям… Ироническое отношение актеров к создаваемым образам, выступления четырех традиционных масок с интермедиями, написанными в духе традиций театра масхарабозов и кизикчи, сопровождение представления музыкой в исполнении ансамбля узбекских народных инструментов — все это сделало спектакль понятным и близким узбекскому зрителю»[[109]](#footnote-49).

И тогда становится объяснимым тот факт, что «Принцесса Турандот» обошла сцены всех узбекских областных театров и впоследствии не раз возобновлялась на сцене Театра имени Хамзы. Вряд ли так бы широко «тиражировалась» постановка, не имевшая шансов на успех у зрителей.

Стоит ли после всего сказанного удивляться тому, что в приветствии Театра имени Вахтангова Театру имени Хамзы в связи с его 15‑летием взволнованно и горячо прозвучали слова: «Коллектив счастлив сознанием, что он в лице ряда своих режиссеров и педагогов участвовал в великом деле создания национального узбекского театра». А те, кто присутствовал {520} на торжественном вечере, посвященном 35‑летию Узбекского академического театра, помнят, что Р. Н. Симонов (его речь была записана на пленку), обращаясь к юбилярам, говорил о творческом союзе, родившемся в студийные времена, в дни работы над «Принцессой Турандот».

Симонову вторил Толчанов, который, приехав в 1963 году в Узбекистан на декаду русской литературы и искусства, говорил на встрече со своими учениками: «Всегда вас любил, люблю и буду любить. Всегда верил в ваше блестящее будущее и не ошибся»[[110]](#footnote-50). А один из бывших московских студийцев, актер и режиссер Театра имени Хамзы Ш. Каюмов, отвечая Толчанову, сказал: «Благодаря Вашей помощи мы стали профессиональными актерами. Мы приехали к Вам, не имея даже представления, что такое актерское мастерство… Те знания, которые мы получили у Вас, мы всегда стремились передать нашим товарищам по театру, новому поколению. И лучшая наша награда — любовь зрителя. Мы учились у вахтанговцев. Нас называют вахтанговцами. Мы бесконечно гордимся этим»[[111]](#footnote-51).

Интерес и внимание Р. Н. Симонова к узбекскому театру сопровождали всю его творческую жизнь. Вполне естественно, что именно он выступил в «Правде» со статьями о Театре имени Хамзы: во время московских гастролей 1957 года о спектакле «Алжир, родина моя!» и в дни Декады узбекской литературы и искусства 1959 года — о «Бае и батраке». Оценивая социальную устремленность постановок, Симонов писал о бытовой основе и лирической взволнованности спектакля «Алжир, родина моя!» и отмечал близкую ему черту — напряженный драматический ритм, помогающий выразительному раскрытию идеи пьесы о пробуждении сознания народа.

Внимание Симонова к спектаклю «Алжир, родина моя!» обусловлено, по-моему, еще одним обстоятельством.

Профессор Г. Н. Бояджиев, называя лучшие спектакли, поставленные Рубеном Симоновым, «подлинно вахтанговскими», видел их своеобразие в насыщенности действия подлинной динамикой, в лаконизме и четкости композиции, в яркости и выразительности жанровых зарисовок, в общей романтической тональности действия и правдивой приподнятости при одновременной глубочайшей серьезности и содержательности. Разумеется, нельзя это определение считать исчерпывающим и каноническим (сразу же хочется его дополнить обличительной линией вахтанговского искусства, которая перекликается с сатирическим направлением узбекского традиционного театра и узбекской литературы), но в нем схвачены отдельные черты режиссуры «вахтанговской школы». Ряд из них мы без труда обнаружили в спектакле «Алжир, родина моя!», как и в других лучших работах Театра имени Хамзы.

Полвека прошло с той поры, как Р. Симонов вел педагогическую работу в московской узбекской студии. И можно с уверенностью говорить о том, что «семена» дали богатые «всходы». И в наше время и в будущем исследователи и мемуаристы, обращаясь к истории узбекского театра, неизменно будут отдавать дань уважения и признательности Рубену Николаевичу Симонову — учителю первого поколения узбекских советских актеров.

#### Публикация бесед с Р. Н. Симоновым

1. Рубен Николаевич! Не вспомните ли Вы, почему при организации учебного процесса в первой узбекской студии, которая была набрана и начала работу в Москве в 1924 году, были избраны в качестве педагогов по мастерству актера преимущественно лица, так или иначе связанные с Е. Б. Вахтанговым или с театром его имени?

{521} — Моя работа с узбекскими актерами в 1924 – 1927 годах в московской студии совместно с Толчановым и Басовым общеизвестна. Вы спрашиваете — почему при выборе педагогов избрали, в основном, нас, вахтанговцев? Точно причины мне неизвестны, но я думаю, что здесь действовали следующие обстоятельства: имя Вахтангова в те годы было очень и очень популярным — вокруг него формировались студии, молодежь; его воздействие было и тогда (и позже) чрезвычайно сильным, оно захватило многих и многих.

С моей точки зрения, постановка Е. Б. Вахтангова «Принцесса Турандот» была и остается примером театральности, праздничности, образцом комедийного спектакля, так же как «Гадибук» в студии «Габима» есть одно из высших достижений театрального искусства в создании трагедийного спектакля.

Ясно, что имя Вахтангова привлекало всех и вся, и потому приглашение для работы с молодой порослью советского театра его учеников было естественным.

Я не помню в данный момент — пригласили ли сначала нас, и мы после этого предложили включить в учебный репертуар «Принцессу Турандот», или было в узбекской студии решение ставить «Принцессу Турандот» (ведь в те годы это был еще свежий и горячий спектакль, одно из крупных явлений советского театра, только что прогремела премьера в 1922‑м, а в 1924/25 году мы уже начали работать в студии), и решение это, естественно, обращало организаторов студии и ее вдохновителей к нам, вахтанговцам. К этому следует добавить, что я был избран Е. Б. Вахтанговым ассистентом во время подготовки в Третьей студии «Принцессы Турандот». На меня была возложена задача воспитания ритма, пластики, движения, умения обращаться с предметами… Ясно, что опыт, полученный мною в работе при жизни Евгения Богратионовича, я старался перенести в учебную работу узбекской студии.

Думаю, что известную роль в приглашении, в частности, меня в студию сыграло и то, что, когда Е. Б. Вахтангов был уже не в состоянии продолжать свою работу в армянской студии в Москве и у него спросили, кого он может порекомендовать, он назвал меня, говоря, что я, как ученик его и как армянин, буду в этой студии на месте. Самый факт работы в нерусской театральной студии мог ориентировать на меня тех, кто выбирал педагогов для узбекской студии.

Я думаю, что вы правы, когда говорите об известной близости некоторых принципов Вахтангова узбекской школе сценического искусства.

Я бы начал даже с более широкой постановки вопроса — близости отдельных принципов Вахтангова нерусским театрам.

2. Рубен Николаевич, быть может, в этом смысле можно высказать дерзкую мысль, что Вахтангов как бы сближал русскую школу реализма с традициями восточного искусства?

— Быть может вы и правы, хотя этот вопрос требует специального продумывания. В самом деле, когда я думаю об армянском театре и его лучших режиссерах, об азербайджанском театре и Искандерове, грузинском театре — Хораве, Ахметели и Марджанове, я всюду нахожу особое качество ритмичности, пластичности, внутренней музыкальности. Видимо, это присуще и узбекскому сценическому искусству. Я писал об этом в статьях о спектаклях Театра имени Хамзы «Алжир, родина моя!» и «Бай и батрак»[[112]](#footnote-52). Спектакль «Алжир, родина моя!» вообще очень мне понравился. Я вижу в нем черты, сближающие его с одним из моих любимых театральных явлений последних лет — постановкой «Порги и Бесс» в Эвримен-опера. {522} По своему строю, по своим особенностям спектакль «Порги и Бесс» — вахтанговский[[113]](#endnote-63). Он сделан в том же приеме, что и «Гадибук», поставленный Вахтанговым в студии «Габима». И дело здесь не только во внутренней близости. Спектакли Вахтангова влияли широко, в частности и его «Гадибук», который либо видели, либо изучали режиссеры «Порги и Бесс». Я писал об этом в статье «Порги и Бесс» в журнале «Театр». Вот эта «ниточка» — «Гадибук» — «Порги и Бесс» — «Алжир, родина моя!» — говорит еще и о влиянии Вахтангова и о внутренней родственности некоторых принципов Вахтангова театрам Востока или точнее — художественным традициям народов Востока.

Я думаю, что мы недооцениваем воздействия Вахтангова на мировой театр, на театры наших народов.

3. Когда Вы вновь встретились с узбекским коллективом, какое он произвел на Вас впечатление и в чем Вы видите особенности узбекского сценического искусства?

— Случилось так, что, постоянно интересуясь судьбами узбекских учеников, после студии я вновь увидел узбекский коллектив только в 1957 году со спектаклем «Алжир, родина моя!» и в 1959 году во время третьей декады искусства и литературы Узбекистана смотрел «Бай и батрак» Хамзы. Об этих спектаклях я, как уже говорилось, писал в газетах «Правда».

Театр имени Хамзы — очень интересный и сильный коллектив. Я считаю, что это один из лучших нерусских национальных советских театров, наряду с грузинским и армянским.

Очень трудно сформулировать особенности сценического искусства национального коллектива. На эту сторону должна быть направлена наша научная мысль. Я позволю себе высказать лишь некоторые соображения.

По-моему, есть общие черты у театров народов Востока. Это особая природа темперамента и своеобразие юмора. Все это иное, чем в русском театре. Когда говорят об особой природе темперамента, то обычно подразумевают огненные взрывы страстей, немедленную и мгновенную возбудимость. Мне кажется, это неточно. У армян, например, действительно, есть такая «взрывчатость», а у узбеков, по-моему, иначе — они накапливают чувство, страсть, «разгораются» и только потом «взрываются». Я думаю, что все это обязательно надо учитывать в работе с актером, это предъявляет особые требования к режиссеру. Если это не учтешь, то творчество перестанет быть органичным, теряется национальное, специфическое своеобразное.

Вот почему неверно, на мой взгляд, искусственно навязывать принципы русского искусства нерусскому театру, прошедшему свой путь развития, имеющему свои художественные традиции. Процесс освоения русской культуры — это сложный процесс, который должен идти глубоким, органичным путем. Из этого не следует, что не надо учитывать опыт других театров и что освоение традиций современных театров, в том числе русского, ошибочно.

В узбекском театре, как и в театрах других народов Востока, по-моему, сохранилась особая любовь к форме, к внешней выразительности и, я бы сказал, особое чувство театральности, которое подчас в русских театрах утеряно. По-моему, эти качества связаны с широко распространенными еще сравнительно недавно народным театром и цирком, предъявлявшими особые требования к исполнителю, к его выразительности.

Здесь внимание и интерес зрителей сосредоточивались на занимательных ситуациях, острых характерных чертах людей, выразительных, внешне красочных деталях быта и т. п.; не на ансамблевых народных сценах, а на одном, двух, трех исполнителях, которые должны быть убедительны {523} в каждой подробности поведения. Другое дело, что собственная национальная художественная традиция должна вбирать и достижения современного психологического театра. Но, повторяю, освоение это должно быть органичным, естественным.

В свое время, когда в узбекской студии в Москве шла работа над «Принцессой Турандот», мы уже думали о том, что надо учитывать национальное своеобразие. Это выразилось в национальной музыке, в данном случае вполне уместной и определившей многое в ритме спектакля, в его форме. А интермедии с итальянскими масками мы делали, прямо опираясь на традиции узбекского народного театра, на юмор этого театра, остроту его диалогов. Здесь мне особенно запомнился, кроме Бабаджанова, еще один комедийный актер, худой человек с блестящими глазами и поразительным чувством юмора, кажется, по фамилии Исламов.

В целом же виденные мною спектакли и занятые в них актеры — такие, как Сара Ишантураева, З. Хидоятова, Ш. Бурханов и Э. Маликбаева, поразили меня естественным сочетанием своего национального, самобытного — яркостью, броскостью, остротой красок с достижениями современного русского сценического искусства, а шире говоря, психологического искусства XX века с его нюансами, тонкими душевными движениями.

### К. Барташевич[[114]](#endnote-64) Р. Н. Симонов в красноармейском клубе

Позднее лето 1919 года. Москва. Малый Харитоньевский переулок, д. 5. Штаб войск ВЧК.

Ко мне — тогда секретарю начальника войск и по общественной линии — заведующему клубом штаба явился молодой человек, отрекомендовался актером драматической Студии имени Шаляпина и сказал, что моему начальнику — члену коллегии ВЧК Константину Максимовичу Валабуеву уже сообщали о нем и о его желании работать в нашем клубе.

Молодой человек произвел на меня такое приятное впечатление, что я, не задумываясь, ответил ему, что сам, без Валабуева, могу зачислить его в штат клуба…

— Ваше имя, отчество и фамилия? — спросил я, взяв для заполнения соответствующий бланк.

— Рубен Николаевич Симонов.

Среди многих московских военных клубов Рубен Николаевич почему-то остановил свой выбор именно на нашем. Почему — до сих пор не знаю.

Правда, клуб был хороший. Обширное помещение, два светлых зала на втором этаже бокового корпуса бывшего Епархиального училища. В одном — зрительный зал и сцена, в другом — фойе и буфет. (Для буфета я лично, с мандатом ВЧК, реквизировал оборудование кафе-кондитерской «Флей» на Неглинной улице. В свое время шоколад «от Флея» славился на всю Москву. Теперь красное дерево «Флея» радовало глаза сотрудников штаба и красноармейцев войск ВЧК, которых обслуживал клуб.)

Сцену построили машинист и плотники московского Театра бывш. Корша. Я с увлечением, вникая в каждую мелочь, осваивал незнакомые доселе термины: «колосники», «сукна», «падуги», «откосы» и пр.

Началась интенсивная работа — спектакли, концерты, лекции. Для меня центральное место занимал драматический кружок. Руководил им {526} бывший коршевский суфлер Василий Павлович Юдин. Еще недавно (он умер глубоким стариком), работая в кассе взаимопомощи ВТО и встречаясь с моими сослуживцами по Театру киноактера, он говаривал им, что в свое время «вывел меня за ручку» на сцену. Так оно и было. В 1918 году, когда я еще был сотрудником ВЧК, он приметил меня и предложил сыграть Шипучина в «Юбилее» А. П. Чехова. В этой роли я сделал первые шаги на сцене. Мерчуткину исполняла М. М. Блюменталь-Тамарина. «Где мой генерал?» — искала она меня за кулисами… Увы! «Генерал» прятался и дрожал от ледяного холода дебютного волнения… Мог ли я не пригласить своего первого учителя на работу в клуб штаба войск ВЧК?

Но появление Рубена Николаевича сразу насторожило Юдина: он почувствовал в пришельце грозного соперника и часто не мог скрыть своей неприязни…

Однако Рубен Николаевич вел себя настолько тактично, настолько был поглощен главным — искусством сцены, что мелочные придирки Юдина не попадали в цель.

Рубену Николаевичу ничего не стоило расположить нас всех к себе, завоевать нашу все возрастающую симпатию к нему.

Рубен Николаевич не то чтобы учил меня, а как-то незаметно приобщал к высокой театральной культуре, которой уже тогда обладал в большой степени. От него я узнал азы системы Станиславского, о «кусках» роли, о ритмике, которой тогда Симонов особенно увлекался. Часто по вечерам, когда помещение клуба было занято концертом или лекцией, мы уединялись с ним в бывшей церкви Епархиального училища… И церковные своды гулко отражали наши шаги — то частые, то редкие. Это Рубен Николаевич и я меняли ритм походки, осваивали основы системы Далькроза, искали внутреннюю музыкальность движения…

А когда речь заходила о художественном чтении, Рубен Николаевич рекомендовал мне для упражнений миниатюру Гамсуна «Кольцо», стихи Жана Ришпена (от Рубена Николаевича я впервые услышал имя этого французского поэта) и др. Рубен Николаевич явно благоволил ко мне и отдельно со мной занимался. Он даже предложил мне попробовать вступить в Шаляпинскую студию. Я побывал там, беседовал с Н. Ф. Колиным — талантливым мастером Первой студии МХТ и одним из руководителей «шаляпинцев». Разговор не имел последствий потому, что я не чувствовал себя готовым к экзамену, а когда увидел входящую в помещение студии жену Ф. И. Шаляпина — Иолу Игнатьевну, — совсем струсил…

А вот осенью 1922 года мне удалось успешно преодолеть трудный конкурс приема в Первую студию МХТ. Полагаю, немалую роль при этом сыграл репертуар, приготовленный мною по совету и с помощью Рубена Николаевича, да и опыта прибавилось. Творческие встречи с М. А. Чеховым, Б. М. Сушкевичем, А. Д. Диким, С. Г. Бирман и другими продолжили мое театральное воспитание…

Но вернемся на сцену клуба.

Здесь Рубен Николаевич дебютировал в роли Полицейского в одноактной пьесе Грегори «Когда взойдет месяц…». За бедностью тогдашнего репертуара, даже эта пьеска, трактовавшая борьбу ирландцев за независимость, сходила за «революционную» и была весьма «ходовой». Вторую роль — Прохожего (в пьесе всего два действующих лица) — играл я. Далее следовал водевиль А. П. Чехова «Предложение» (Рубен Николаевич в роли Ломова) и тепло принятая зрителями и «прессой» — стенгазетой штаба — одноактная пьеса из времен Великой французской революции «Марат» — с Рубеном Николаевичем в заглавной роли. В рецензии, посвященной {527} главным образом Рубену Николаевичу, упомянули и меня, как «создавшего яркий образ национального гвардейца»… (Мне явно польстили: в моей эпизодической роли было всего две‑три фразы.)

Очень приятное впечатление оставила одноактная пьеса А. И. Куприна «Клоун». И снова в заглавной роли — Рубен Николаевич. Играл он прекрасно, мягко и трогательно. Известная в то время цирковая семья наездника-негра Багри Кука дала нам настоящие костюмы и реквизит. Семейство Кука присутствовало на спектакле и проливало искренние слезы над трагическим концом пьесы. Думаю, это было самым приятным «комплиментом» (как говорят циркачи) в адрес исполнителя главной роли — Р. Н. Симонова.

(Пишу эти заметки и ловлю себя на мысли: почему не сделал этого раньше, еще при жизни незабвенного Рубена Николаевича, и не поделился с ним воспоминаниями?! Возможно, он добавил бы к ним свои собственные…)

За одноактными произведениями последовал «Лес» А. Н. Островского. Спектакль вызвал большой интерес. Толпа желающих теснилась у входа в клуб. Пришло и начальство: комиссар штаба и работники Политуправления. Я едва успел пристроить дополнительные стулья.

Благодаря участию Рубена Николаевича «Лес» имел шумный успех. «Один только Аркашка и играет», — услышал я чей-то авторитетный отзыв в толпе зрителей по окончании спектакля…

Не меньший успех имел Симонов в спектакле «Революционная свадьба», поставленном в клубе по рекомендации Рубена Николаевича (эта пьеса уже шла в Шаляпинской студии). В паре с ним играла красавица Лидия Шаляпина, роль старого крестьянина исполнял молодой О. Н. Абдулов.

Но в первом акте случился конфуз, о котором упомянул М. М. Яншин на 60‑летнем юбилее Рубена Николаевича. В конце акта, под занавес, революционный трибунал приговаривает маркиза к гильотине. Увы! Занавеса нет! Подписывают приговор все члены трибунала, свидетели, наконец, сам осужденный, — занавеса нет! Суфлер — Ирина Федоровна Шаляпина в отчаянии десятый раз подает условный сигнал: кладет перед собой и убирает носовой платок. Все тщетно! В кулисе, сжимая в руке веревку занавеса, М. М. Яншин (тогда просто Миша, даже Мишенька — обаятельный и всеми любимый 17‑летний юноша, занимающий в оперативном отделе штаба должность чертежника, а в нашем клубе ревностный помощник «на все руки» — играть он еще не решался) замер, не отрывая глаз от происходящего на сцене, где блестяще играл Рубен Николаевич, и очнулся только, когда вырвали из его рук веревку и закрыли занавес… Однако Рубен Николаевич, не смутившийся невольно наступившей паузой, продолжал жить в образе, его мимическая игра произвела огромное впечатление на зрителей и вызвала дружные аплодисменты…

Авторитет Рубена Николаевича в нашем клубе рос с каждым днем.

Все участники драмкружка, не исключая и меня, находили, что Юдина надо заменить Симоновым. Но как это сделать? Мы придумали «коварный» план. Попросили руководство художественной самодеятельностью (была тогда какая-то соответствующая организация) прислать на наш следующий спектакль своего представителя, который дал бы объективный отзыв о режиссуре Юдина, а следующим спектаклем было «Доходное место» Островского. (Рубен Николаевич — Белогубов, я — Жадов. На роль Кукушкиной Юдин пригласил «подмогу» в лице своей однофамилицы — актрисы московского Малого театра Марии Петровны Юдиной.) Явился «инструктор» по фамилии Б. Кириллович. Его брат, Лев Кириллович, открыл в Москве {528} оригинальный театр-студию «Альба»[[115]](#endnote-65) спектакли которого проходили в… полной темноте. Да, был тогда в Москве и такой театр. Может быть, кто-нибудь из старых театралов помнит это? Помещался он в Путинковском проезде возле нынешней Пушкинской площади, в обыкновенной квартире.

Увы! Наши чаяния не сбылись! Хотя роль Юсова с трудом, но добросовестно исполнял простой красноармеец, участие опытной профессиональной актрисы, прекрасная игра Рубена Николаевича привели к тому, что спектакль прошел снова с немалым успехом. Б. Кириллович не нашел ничего, к чему можно было бы придраться. За В. П. Юдиным осталось руководство драмкружком. Я не столько блеснул в роли Жадова, сколько в роли организатора постановочной части спектакля. Всю ночь напролет накануне спектакля я, учитывая буквально каждый сантиметр нашей небольшой сцены, так подготовил декорации и обстановку всех пяти актов, что спектакль шел, как говорится, без сучка и задоринки.

Следующая постановка — «Коварство и любовь». Я — Фердинанд, Рубен Николаевич — Вурм (роль, которую он впоследствии играл в Театре имени Вахтангова). В роли старого камердинера леди Мильфорд — Андрей Михайлович Лобанов. Да, в 1920 году Рубен Николаевич привлек Андрея Михайловича к работе в нашем клубе. Андрей Михайлович организовал и возглавил у нас молодежную драмстудию. Вот как широко по инициативе Рубена Николаевича было поставлено дело: мы уже заботились о подготовке «молодых кадров»!

Не могу припомнить, состоялась ли в нашем клубе премьера шиллеровского спектакля. Дело в том, что «Фердинанда» на все лето отправили в командировку в Донбасс для организации охраны его объектов от махновских и прочих банд. По возвращении я не застал уже ни Рубена Николаевича, ни Андрея Михайловича. Куда-то на Тамбовщину воевать с антоновцами отправили М. М. Яншина.

Я всегда буду вспоминать встречу с Р. Н. Симоновым с чувством благодарности за то прекрасное, что он сумел подарить мне и моим товарищам в наши молодые годы!

## **{****538}** Краткая летопись жизни и творчества Рубена Николаевича Симонова

**1899 г.** Р. Н. Симонов родился в Москве, 2 апреля.

**1907 г.** Поступил в гимназию С. И. Ростовцева в Москве.

**1917 г.** Окончил гимназию.

**1918 г.** Поступил в Московский университет, на юридический факультет.

**1919 г.** Уходит из университета и поступает в драматическую студию Ф. И. Шаляпина. Роли, сыгранные в студии: Марк Арон в «Революционной свадьбе», Калифуршон в водевиле «Слабая струна», Бажазе в водевиле «Спичка между двух огней».

**1920 г.** Переходит в студию под руководством Е. Б. Вахтангова.

**1920 г.** Студия под руководством Е. Б. Вахтангова: роль консьержа в водевиле «Покинутая» М. Морея.

Роль грека Дымбы в спектакле «Свадьба» А. Чехова. Постановка Е. Вахтангова, художник И. Рабинович.

**1921 г.** Роль Жозефа в спектакле «Чудо святого Антония» М. Метерлинка. Постановка Е. Б. Вахтангова, художник Ю. А. Завадский.

**1921 г.** Еврейская студия «Культурлига». Ассистент Е. Б. Вахтангова по ритму и движению.

**1921 г.** Первая армянская студия. Постановка «Вечера Сервантеса» («Два болтуна», «Саламанская пещера»).

**1922 г.** Третья студия МХТ. Роль Труффальдино в спектакле «Принцесса Турандот» К. Гоцци. Постановка Е. Вахтангова, художник И. Нивинский.

**1923 г.** Поездка с Третьей студией МХТ в Латвию, Эстонию, Швецию, Германию на гастроли.

**1924 г.** Государственная академическая студия имени Вахтангова. Роль Панталоне в спектакле «Принцесса Турандот» К. Гоцци.

**1924 г.** Роль Вице-короля в спектакле «Карета святых даров» П. Мериме. Постановка А. Попова, художник И. Нивинский.

**1924 г.** Первая режиссерская работа Р. Н. Симонова в Государственной академической студии имени Вахтангова. Постановка водевиля Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин», художник Б. Эрдман.

«Следуя давнему принципу, студия сознательно обратила пьесу в предлог для современного веселого и занимательного спектакля… Режиссер (Рубен Симонов), художник (Борис Эрдман), переделыватель (Николай Эрдман) и автор основного текста были в полном согласии друг с другом». (П. А. Марков. Московская театральная жизнь (1924 – 1925 годы). — «Правда театра». М., «Искусство», 1965, с. 379).

**1924 г.** Роль Синичкина в спектакле «Лев Гурыч Синичкин».

**1924 г.** Роль Жевакина в спектакле «Женитьба» Н. Гоголя. Постановка Ю. Завадского, художник С. Исаков.

**1924 г.** Начало преподавательской деятельности в Театральном училище при студии Евг. Вахтангова.

{539} **1925 г.** Московская студия «Драматический балет». Постановка балета-пантомимы «Похождения трех».

**1926 г.** Государственный театр им. Евг. Вахтангова. Постановка спектакля «Марион Делорм» В. Гюго, художник И. Нивинский.

**1926 г.** Роль Аметистова в спектакле «Зойкина квартира» М. Булгакова. Постановка А. Попова, художник С. Исаков.

**1926 г.** Театр бывш. Корша. Постановка пьесы В. Шкваркина «Вокруг света на самом себе».

**1926 г.** Первый государственный педагогический театр. Постановка пьесы А. Крона «Винтовка № 492116», художник С. Аладжалов.

**1927 г.** Государственный театр имени Евг. Вахтангова. Роль Труадека в спектакле «Партия честных людей» Ж. Ромена. Постановка И. Толчанова, художник Н. Акимов.

**1927 г.** Узбекская студия в Москве. Постановка спектакля «Принцесса Турандот» К. Гоцци.

**1927 г.** Московский театр оперетты. Постановка оперетты «Игра с джокером», музыка Миккеля.

**1928 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Постановка спектакля «На крови» С. Мстиславского, художник Н. Акимов.

«Вахтанговцы сумели поднять до степени подлинной сценической убедительности авторские силуэты, они стали выразителями эпохи, и среди спектаклей, посвященных первой революции, — вахтанговский самый крепкий и сильный». (П. М. — «Красная нива», 1928, 23 декабря).

**1928 г.** Открытие в Москве Театра-студии под руководством Р. Н. Симонова. Постановка спектакля «Красавица с острова Люлю» С. Заяицкого, художник Г. Якулов.

**1928 г.** Вторая армянская студия в Москве. Постановка спектаклей «Дядя Багдасар» А. Пароняна и «Хатабала» Г. Сундукяна. Художник С. Аладжалов.

**1928 г.** Гастроли Театра имени Евг. Вахтангова в Париже на Международном театральном фестивале («Принцесса Турандот», «Чудо святого Антония», «Карета святых даров», «Виринея»).

**1929 г.** Театр имени Вл. И. Немировича-Данченко в Москве. Постановка спектакля «Карьера Блэка» А. Файко.

**1929 г.** Ереванский драматический театр имени Г. Сундукяна. Постановка спектакля «Доходное место» А. Островского, художник С. Аладжалов.

**1930 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Роль Вурма в спектакле «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. Постановка П. Антокольского, О. Басова, Б. Захавы, художник Н. Акимов.

**1930 г.** Постановка спектакля «Сенсация» Бен-Хекта и Мак-Артура. Художник Н. Акимов. Роль Джонсона.

**1931 г.** Театр-студия под руководством Р. Н. Симонова. Постановка спектакля «Таланты и поклонники» А. Островского совместно с А. Лобановым. Художник Б. Матрунин.

**1932 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Роль Клавдия в спектакле «Гамлет» У. Шекспира. Постановка и оформление Н. Акимова.

{540} **1932 г.** Театр-студия под руководством Р. Н. Симонова. Постановка спектакля «Энтузиасты» Е. Тарвид и Н. Серебрякова, художник Б. Матрунин.

**1933 г.** Присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

**1933 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Постановка спектакля «Интервенция» Л. Славина, художник И. Рабинович.

«Следующая его большая работа — “Интервенция” Л. Славина, где режиссер сказался во всей полноте своей творческой натуры. Революционная героика и юмор, бодрость духа и убийственный сарказм, событийный размах и человеческое тепло — все это слилось воедино и создало импульсивную, яркую, горячую атмосферу жизни и борьбы, воссоздало картину прошлого, увиденную восторженными глазами нового поколения, продолжающего деятельно жить и бороться». (Г. Бояджиев. Поэт сцены. — «Дружба народов». М., 1967, № 12, с. 214.)

**1933 г.** Театр-студия под руководством Р. Н. Симонова. Постановка совместно с А. Габовичем спектакля «Эллен Джонс» С. Тредуэлл, художники А. Оленев, В. Либсон, Л. Кулага.

**1934 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Роль герцога де Шолье в спектакле «Человеческая комедия» по О. Бальзаку. Постановка А. Козловского и Б. Щукина, художник И. Рабинович.

**1934 г.** Третья армянская студия. Постановка спектакля «Разоренный очаг» Г. Сундукяна.

**1934 г.** Театр-студия под руководством Р. Н. Симонова. Постановка спектакля «Поднятая целина» по роману М. Шолохова совместно с А. Лобановым. Художник И. Зиновьев.

«Р. Симонов в спектакле развернул большую и яркую картину первых шагов коллективизации на Дону. Да, на сцене предстала поднятая целина, богатая, благодатная, которую взрыхляет плуг пролетарской мощи и мудрости. Симонов в тонах эпопеи создает спектакль реалистический, проникнутый огромной любовью к новому казачеству, направленный всем острием своим против классового врага» (Вл. Морской. «Поднятая целина». — «Харьковский рабочий». 1935, 1 июня.)

**1934 г.** Работа в кино. Постановка фильма «Весенние дни» на студии «Москинокомбинат». Авторы сценария И. Попов и Р. Симонов. Роль Старосельцева в фильме «Весенние дни».

**1935 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Роль Кости-Капитана в спектакле «Аристократы» Н. Погодина. Постановка Б. Захавы, художник В. Рындин.

«Симонов пошел для себя по линии наибольшего сопротивления. Он отверг все легкие соблазны роли. Только его первое появление заставляло настораживаться. Этот резкий проход по сцене был театральным “выходом” героя, и зрителю почудилось, что Симонов схватил роль по внешней линии. Но впечатление было обманчиво — Симонов ведет роль резко, глубоко и умно. Он играет человека с прошлым. Его Косте под сорок лет. За ним длинная цепь преступлений, воровства и смутной тяжелой жизни. Симонов играет трудность перерождения, а не легкость перестройки. Его внимание падает на вторую часть пьесы больше, чем на первую… Его драма начинается с того момента, когда ему оказано доверие. Здесь-то Симонов становится особенно глубоким, разнообразным и сильным. Здесь он показывает во всей глубине психологическое и социальное богатство образа». (П. Марков. Симонов в «Аристократах» Погодина. — «Вечерняя Москва», 1935, 21 сентября.)

{541} **1935 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Постановка спектакля «Шляпа» В. Плетнева, художник А. Босулаев.

**1935 г.** Театр-студия под руководством Р. Н. Симонова. Постановка спектакля «Семья Волковых» А. Давурина, художник Б. Матрунин.

«Спектакль с большими или меньшими удачами отдельных исполнителей играется хорошо в ансамбле, в плане простых естественных образов, без особой подчеркнутости и нажимов. В умении работать с актерами, конечно, большое достижение художественного руководства театра. Вдумчивая работа режиссера делает данный спектакль “актерским”. Оттуда, от его актерской природы — его несомненная эмоциональность, заразительность, его активность». (Д. Тальников. «Семья Волковых». — «Советское искусство», 1936, 17 января.)

**1936 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Роль Бенедикта в спектакле «Много шума из ничего» У. Шекспира. Постановка И. Рапопорта, художник В. Рындин.

«Симоновский Бенедикт может сказать про себя: “я умный”, но вместе с этим умом он сохраняет удивительное простодушие. Довольный своей остротой, он смеется каким-то детским смехом, он принимает вызов Беатриче, но даже когда наносит ей ответный удар, в нем нет ни капли злости, он очень добрый. Симоновский Бенедикт очень теплый. Он с блеском произносит свои остроты, он подкупающе прост и благороден в серьезные минуты, но самое главное в нем — это все то же простодушие, наивность, чистота сердца…» (Ю. Юзовский. «Много шума из ничего», — «Литературная газета», 1936, 27 октября.)

**1936 г.** Третья армянская студия. Постановка спектакля «Потоп» Г. Бергера.

**1936 г.** Театр-студия под руководством Р. Н. Симонова. Постановка спектакля «Свидание» К. Финна, художник Б. Матрунин.

**1936 г.** Театр-студия киноактера. Постановка спектакля «Бесприданница» А. Островского.

**1936 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Роль Шанни в спектакле «Флоридсдорф» Ф. Вольфа. Постановка П. Антокольского, А. Ремизовой, художник В. Рындин.

**1937 г.** Постановка спектакля «Человек с ружьем» Н. Погодина, художник В. Дмитриев.

«Когда в знаменательный вечер 13 ноября 1937 года зрители увидели на сцене Вахтанговского театра вождя революции в исполнении Щукина, стены зала сотряслись оглушительными аплодисментами. Это была сама правда жизни, и зрители испытывали душевный восторг, сходный с тем состоянием, которое чувствовали люди, видевшие и слушавшие самого Ленина. В спектакле глубоко раскрывалась идея единства вождя и народа, и центральные ленинские сцены воспринимались как наивысшее выражение революционной силы, воплощенной в гении Ленина. Все сцены, предшествующие ленинским, были заполнены стремлением народа к ленинской правда, а все последующие показывали величайшую силу воздействия на сознание масс ленинского гения». (Г. Бояджиев. Поэт сцены. — «Дружба народов», 1967, № 12, с. 214.)

{542} **1937 г.** Театр-студия под руководством Р. Н. Симонова. Постановка спектакля «Дубровский» по повести А. Пушкина, художник Н. Кузьмин.

**1937 г.** Удостоен звания народного артиста РСФСР.

**1938 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Постановка спектакля «Я — сын трудового народа» В. Катаева, художник В. Дмитриев.

**1939 г.** Постановка спектакля «Путь к победе» А. Толстого, художник В. Басов. Роль Сталина в этом спектакле.

**1939 г.** Роль Хлестакова в спектакле «Ревизор» Н. Гоголя. Постановка Б. Захавы, художник П. Вильямс.

«Хлестаков — главный герой “Ревизора”. — Так — по замыслу Гоголя, по отзыву Белинского. Могут быть хороши все действующие лица на сцене, но если плох Хлестаков, нет “Ревизора”. В Театре имени Евг. Вахтангова есть “Ревизор”, потому что в лице Р. Н. Симонова есть превосходный Хлестаков. Актер обладает большим комическим талантом. Но дело не только в этом. Все краски для сценического изображения Симонов нашел в самом тексте бессмертной комедии, в указаниях Гоголя. Это именно гоголевский Хлестаков, не просто пустой враль, а художник вымысла, человек пустой, даже глуповатый, но преображающийся в момент импровизации. Именно потому, что Симонов следовал За Гоголем, раскрывая внутренний комизм хлестаковщины, ему удалось показать типические черты этого самозабвенного хвастовства — то, что не умерло вместе с бытом того времени». (Д. Заславский. «Ревизор» — Хлестаков. — «Правда», 1939, 18 декабря.)

**1939 г.** Большой театр. Постановка оперы «Абессалом и Этери» З. Палиашвили, художник В. Рындин.

«Бесценный дар принес грузинский народ братским народам своей великой Родины. И должно признать, коллектив Большого театра оказался достойным этого дара. Постановщик спектакля Р. Симонов (кстати, мы впервые увидели его работу на сцене оперного театра, и какую замечательную работу!), дирижер А. Мелик-Пашаев, художник В. Рындин, балетмейстер Д. Джавришвили и весь огромный коллектив театра, оркестр, солисты, хор и балет создали оперное представление, которое может быть названо безукоризненным во всех отношениях». (В. Городницкий. «Абессалом и Этери». — «Советская мысль», 1939, 20 июня.)

**1939 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Руководитель постановки спектакля «Соломенная шляпка» Э. Лабиша. Режиссер А. Тутышкин, художник С. Юнович.

**1939 г.** Награжден орденом Ленина.

**1939 г.** Художественный руководитель декады армянского искусства в Москве.

**1939 г.** Назначен художественным руководителем Театра имени Евг. Вахтангова.

**1940 г.** Избран депутатом Московского совета депутатов трудящихся.

**1940 г.** Роль Дон Кихота в спектакле «Дон Кихот» по Сервантесу. Постановка И. Рапопорта, художник П. Вильямс. «Две главные фигуры оставляют очень яркое впечатление. Дон Кихот в достаточной мере передает образ Сервантесова рыцаря, {543} борьбу в его сознании идеала и химеры, фантазии и действительности, его любовь к людям, его любовь к правде, его постоянное устремление против зла в обществе. Все это передано и с достаточной трогательностью и с достаточным темпераментом. Особенно хороши были сцены с капелланом и заключительные моменты: смерть. И Дон Кихот и Санчо принадлежат к лучшим достижениям Театра Вахтангова». (А. Дживилегов. «Дон Кихот». — «Вахтанговец», 1941, 1 мая.)

**1941 г.** Руководитель постановки спектакля «Маскарад» М. Лермонтова, режиссер А. Тутышкин, художник Г. Мосеев.

**1941 г.** Большой театр СССР. Постановка оперы «Черевички» П. Чайковского, художник А. Петрицкий.

«Работая над оперой “Черевички”, я шел от клавира Чайковского и либретто Я. Полонского. … Задачи, стоявшие перед коллективом, осуществлявшим постановку “Черевичек” — задачи сложные и трудные для оперных актеров, ибо эту оперу нельзя только спеть, ее нужно и сыграть, соединив воедино музыкальное и сценическое действие. В этой опере это соединение имеет особо важное значение». (Р. Симонов. «Черевичка». — «Советский артист», 1940, 13 декабря.)

**1942 г.** Театр имени Евг. Вахтангова выезжает в Омск. Постановка спектакля «Фронт» А. Корнейчука, художник В. Рындин.

«Р. Симонов поставил пьесу А. Корнейчука “Фронт” своеобразно и неожиданно. Создатели этого спектакля — режиссер, художник и актеры — увлечены были одним: так раскрыть мысль пьесы, чтобы не было в зрительном зале спокойных и равнодушных. Многие мизансцены обращены прямо к зрителям. Актеры говорят нередко непосредственно в зрительный зал. И “не выходят” при этом из роли, не превращаются при этом в докладчиков. Вы не замечаете этой условности — она кажется вполне естественной и правдоподобной. Секрет этого — в верности характеров, в точной разработке внутренних ходов пьесы, в органичном сплетении судеб всех персонажей спектакля». (Ю. Калашников. Спектакли и режиссеры. — «Литература и искусство», 1943, № 5, с. 3.)

**1942 г.** Роль Олеко Дундича в спектакле «Олеко Дундич» А. Ржешевского, М. Каца. Постановка А. Дикого, художник В. Рындин.

**1942 г.** Роль Сирано в спектакле «Сирано де Бержерак» Э. Ростана. Постановка Н. Охлопкова, художник В. Рындин.

«Сирано в исполнении Симонова — блестящий и насмешливый, он умнее всех, кто его окружает. Его остроумие талантливо. … Из красок, отпущенных Ростаном Сирано, Симонов отобрал многие, но оставил в стороне боль. Ему не нужен трагический фон, все время существующий в этой комедии. Он более мыслитель, чем влюбленный, более насмешник, нежели романтик. Не слишком веришь в силу его любви к Роксане, главное в его жизни — явно не то. Он внутренне обособлен, он сам по себе. Он очень умный и очень одинокий человек». (Татьяна Тэсс. «Воскрешение Сирано». — «Известия», 1943, 24 декабря.)

**1943 г.** Присуждена Государственная премия СССР за исполнение ролей Олеко Дундича и Сирано де Бержерака в одноименных спектаклях Театра имени Вахтангова.

{544} **1944 г.** Возвращение Театра Вахтангова в Москву.

**1944 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Роль Хирина в спектакле «Юбилей», посвященном сорокалетию со дня смерти А. П. Чехова. Режиссеры одноактной пьесы «Юбилей» Е. Вахтангов и Б. Захава, художники Б. Шухмин, И. Петухов.

**1944 г.** Постановка оперетты «Мадемуазель Нитуш» Эрве, художник Н. Акимов.

«Спектакль “Мадемуазель Нитуш” является победой не жанра оперетты, а самого театра, который захотел и смог сломать и освежить традиционно-опереточный жанр. Эта победа не случайна. Она принципиальна. Основной победитель здесь — постановщик Р. Симонов. Ему удалось то, к чему много раз и неудачно стремились многие. Пустенькая оперетка превратилась в поэтическую комедию. Банальные приключения и чувства приобрели благородство. В них появилась мысль. Зритель ясно понимает, что любовь и стремление главных персонажей пьесы к театру — это возвышенное, одухотворенное стремление. Зрителю есть чему сочувствовать, на что откликнуться, а ведь это самое дорогое в искусстве». (П. Антокольский. «Мадемуазель Нитуш» у вахтанговцев. — «Комсомольская правда». 1945, 19 января.)

**1945 г.** Большой театр СССР. Постановка оперы «Кармен» Ж. Бизе, художник П. Кончаловский.

«С интересом воспринимается режиссерская работа Р. Симонова. Его заслуга заключается в том, что он добился гармонического сочетания сценического действия с музыкой Бизе. Он понял и то, что герои “Кармен” — дети народа, с которыми они связаны неразрывными узами. Народ в новой постановке — это не вялые статисты, а активная, трепетная, человеческая масса, точно сошедшая с рисунков Доре…» (К. Кузнецов. «Кармен». — «Советское искусство», 1945, 29 июня.)

**1946 г.** Присвоено звание народного артиста СССР.

**1946 г.** Награжден орденом Ленина, орденом Трудового Красного Знамени и медалями: «За трудовую доблесть в Великой Отечественной войне 1941 – 1945 гг.» и «За оборону Москвы».

**1946 г.** Театр имени Вахтангова. Постановка спектакля «Дорога победы» В. Соловьева, художник В. Дмитриев.

**1946 г.** Присвоено звание профессора кафедры «Мастерство актера».

**1946 г.** Руководитель постановки спектакля «Электра» Софокла. Режиссер Е. Гардт, художники В. Мухина, Г. Гольц.

**1947 г.** Роль Говарда в спектакле «Глубокие корни» Д. Гоу и А. д’Юссо. Постановка А. Габовича, художник А. Цесевич.

**1947 г.** Постановка совместно с А. Ремизовой спектакля «Неугасимое пламя» Б. Полевого, художник В. Рындин.

**1947 г.** Роль Осман-паши в кинофильме «Адмирал Нахимов», режиссер В. Пудовкин.

**1947 г.** Присуждена Государственная премия СССР за роль Осман-паши в кинофильме «Адмирал Нахимов».

**1947 г.** Поездка в Чехословакию на Международный фестиваль молодежи в качестве главного режиссера советской делегации.

{545} **1948 г.** Театр имени Вахтангова. Руководитель постановки спектакля «Накануне» по роману И. Тургенева. Режиссер А. Габович, художник В. Дмитриев.

**1949 г.** Постановка пьесы бр. Тур и Л. Шейнина «В начале века» совместно с И. Рапопортом, художник И. Рабинович.

**1949 г.** Постановка спектакля «Заговор обреченных» Н. Вирты, художник В. Рындин.

**1949 г.** Постановка спектакля «Крепость на Волге» И. Кремлева, художник И. Носов.

**1950 г.** Постановка совместно с И. Рапопортом спектакля «Миссурийский вальс» Н. Погодина, художник В. Рындин.

**1950 г.** Постановка спектакля «Государственный советник» Б. Фаянса и М. Сагаловича, художник В. Шапорин.

**1950 г.** Присуждена Государственная премия СССР за постановку спектакля «Заговор обреченных» Н. Вирты.

**1950 г.** Избран депутатом Московского Совета депутатов трудящихся.

**1951 г.** Постановка совместно с И. Рапопортом спектакля «В середине века» Л. Шейнина, художник В. Рындин.

**1951 г.** Постановка на радио спектакля «Баня» В. Маяковского.

**1952 г.** Постановка совместно с А. Ремизовой спектакля «В наши дни» А. Софронова, художник В. Рындин.

**1953 г.** Постановка совместно с А. Ремизовой спектакля «Европейская хроника» А. Арбузова, художник В. Рындин.

**1953 г.** Постановка совместно с Б. Захавой и И. Ильинским спектакля «Раки» С. Михалкова, художник Б. Ефимов.

**1953 г.** Поездка с Театром имени Евг. Вахтангова в Польшу на гастроли.

**1954 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Роль царя Дормидонта в спектакле «Горя бояться — счастья не видать» С. Маршака. Постановка Е. Симонова, художник К. Юон.

«… тонкая ирония, которой владеют актеры Театра имени Евг. Вахтангова, помогает раскрыть содержание и смысл пьесы. Это наиболее ярко сказывается в том, как народный артист СССР Р. Симонов играет роль царя Дормидонта. Актер так увлечен радостями и огорчениями царя Дормидонта, так полно, по хорошему актерскому завету М. С. Щепкина влезает в его шкуру, что зритель видит перед собой законченный художественный образ». (И. Адов. «Горя бояться — счастья не видать». — «Труд», 1954, 31 августа.)

**1954 г.** Возобновление спектакля «Человек с ружьем» Н. Погодина, художник по возобновлению С. Ахвледиани.

**1955 г.** Постановка спектакля «Олеко Дундич» А. Ржешевского и М. Каца, художник И. Рабинович.

«Постановка “Олеко Дундича” напоминает о славным традициях вахтанговцев: в ней ясно чувствуется приметный режиссерский почерк Р. Н. Симонова, стремление к выразительной театральной форме. Четкий ритм, продуманность и пластичность мизансцен, острый внешний рисунок отдельных ролей, лаконичное, строгое, но вместе с тем поэтическое оформление художника И. Рабиновича — {546} все это позволяет говорить о той театральности, которая никак не нарушает правды сценического действия и, наоборот, помогает более живому восприятию спектакля». (А. Первенцев. Образ пламенный и вдохновенный. — «Литературная газета». 1955, 10 декабря.)

**1955 г.** Роль монаха Карди в кинофильме «Овод», режиссер А. Файнциммер.

**1956 г.** Постановка спектакля «Фома Гордеев» М. Горького, инсценировка Р. Симонова, художник К. Юон.

«Мужественный, оптимистический спектакль поставил театр. И большая заслуга в этом автора инсценировки и режиссера Р. Симонова. Идейная глубина и высокое мастерство театральной формы — вот что отличает работу. Режиссер достигает драматической напряженности, потому что он романтически смотрит на изображаемую жизнь и смело сталкивает борющиеся силы, добивается острой выразительности образов». (А. Анастасьев. «Фома Гордеев». — «Правда», 1956, 10 марта.)

**1956 г.** Роль Доменико Сориано в спектакле «Филумена Мартурано» Эдуардо де Филиппо. Постановка Е. Симонова, художник М. Сарьян.

«И, наконец, главное — Доменико Сориацо, портрет которого создан артистом с выдающимся мастерством, так что одно воспоминание о виденном погружает вас в долгую думу, наполняет душу светлым, радостным чувством… В высших своих творениях художник выражает себя целиком — так и Симонов, он весь в своей новой роли — и Симонов-актер и Симонов-человек, тут его острая мысль и душевная доброта, тут его тонкая, изящная ирония и лирическая грусть, и юношеское жизнелюбие и артистическая грация. Но тут не только все обычное, симоновское, тут и необычное, новое…» (Г. Бояджиев. Эдуардо де Филиппо и его герои. — «Театр», 1957, № 2, с. 72.)

**1956 г.** Ереванский театр оперы и балета имени А. Спендиарова. Постановка оперы «Пиковая дама» П. Чайковского, художник М. Арутчян.

**1957 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Постановка спектакля «Большой Кирилл» И. Сельвинского, художник И. Рабинович.

«Образ спектакля был найден режиссером Р. Симоновым в сочетании предельной актерской достоверности с таким напряжением революционного темперамента, когда никого не удивляет, что сами, собой рушатся стены тюрьмы и на волю выходят заключенные, что убитая белыми революционерка оживает в следующей картине, что солдат-часовой свободно и долго беседует с арестованным большевиком и многое другое, что из условного сценически становится безусловным жизненно по законам революции». (И. Вишневская. Два спектакля о революции, «Вечерняя Москва», 1957, 16 ноября.)

**1957 г.** Поездка с театром в ГДР и Чехословакию на гастроли.

**1957 г.** Член комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР.

**1958 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Постановка спектакля «Неписаный закон» В. Пистоленко, художник И. Рабинович.

**1958 г.** Член редколлегии журнала «Театральная жизнь».

{547} **1958 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Роль от Автора в спектакле «Маленькие трагедии» А. Пушкина. Постановка Е. Симонова, художники А. Авербах и Н. Эпов.

**1959 г.** Постановка спектакля «Стряпуха» А. Софронова, художник М. Виноградов.

**1959 г.** Почетный член бригады коммунистического труда завода «Динамо».

**1959 г.** Награжден орденом Трудового Красного Знамени за выдающиеся заслуги в развитии советского театра и в связи с 60‑летием со дня рождения и 40‑летием сценической деятельности.

**1959 г.** Выход книги Р. Н. Симонова «С Вахтанговым» (М., издательство «Искусство»).

**1960 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Постановка спектакля «Двенадцатый час» А. Арбузова, художник М. Виноградов.

«Следуя за автором, режиссер строит большинство сценических характеров на противопоставлении внешней элегантности, эффектности, чисто внешнего блеска ума и внутренней опустошенности, смятенности, неспособности к серьезному мышлению, к решительному действию». (К. Щербаков. «Двенадцатый час». — «Театр», 1960, № 9.)

**1960 г.** Поездка с театром в Польшу, Болгарию, Румынию на гастроли.

**1961 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Роль Шварца в спектакле «Потерянный сын» А. Арбузова. Постановка Е. Симонова, художник И. Сумбаташвили.

**1961 г.** Постановка спектакля «Стряпуха замужем» А. Софронова, художник М. Виноградов.

«Стихия комедийности буквально захлестывает спектакль. Р. Симонов и М. Виноградов нашли обаятельное и легкое изобразительное решение спектакля, в котором мера условности не мешает созданию атмосферы подлинности. Художник, композитор и постановщик помогли рождению той комедийной, почти водевильной непринужденности, когда на сцене легко и свободно дышится, легко и свободно живется героям по неписаным законам веселого жанра». (А. Шапс. «Стряпиха замужем». — «Литературная газета». 1961, 24 ноября.)

**1961 г.** Поездка с театром в Париж и в Прагу на гастроли.

**1961 г.** Большой театр СССР. Постановка оперы «Фауст» Ш. Гуно, художник В. Рындин.

**1962 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Постановка спектакля «Живой труп» Л. Толстого, художник М. Виноградов.

«Спектакль вахтанговцев пленяет мастерством владения отточенной психологической деталью, очень близкой толстовскому реализму. Как говорил сам Л. Толстой, иная художественная деталь может сказать о человеке больше, чем самое подробное описание его поведения». (А. Гатенян. Первая встреча, — «Театральная жизнь», 1962. № 22, с. 14.)

**1962 г.** Поездка с театром в Венецию на фестиваль «Биеннале».

**1963 г.** Восстановление спектакля «Принцесса Турандот» К. Гоцци, художник М. Виноградов.

{548} **1964 г.** Поездка с театром в Грецию и Болгарию на гастроли.

**1965 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Постановка спектакля «Правда и кривда» М. Стельмаха, художник М. Виноградов.

«Спектакль “Правда и кривда” — это правдивый, мужественный и драматический рассказ о нашем времени, которое завоевано, выстрадано, построено бессмертным и миролюбивым советским народом». (В. Пименов. О правде и кривде («Правда и кривда» в Театре имени Евг. Вахтангова). — «Театр», 1965, № 7, с. 51.)

**1965 г.** Постановка спектакля «Дион» Л. Зорина, художник С. Ахвледиани.

**1966 г.** Руководитель постановки спектакля «Золушка» Е. Шварца, режиссер С. Джимбинова, художник С. Ахвледиани.

**1966 г.** Постановка спектакля «Конармия» по рассказам И. Бабеля и произведениям В. Маяковского, художник Э. Стенберг.

«Нужны были и смелость, и убежденность в удивительных возможностях искусства театра и горячее стремление утверждать на сцене революционную романтику, чтобы взяться за постановку “Конармии”… Достигнуто главное — со сцены повеяло на зрителя живым дыханием истории. Это ощущение исторической правды, героической романтики суровых дней борьбы возникает в результате верного художественного постижения революционной сути народного характера». (Н. Абалкин. Романтика суровых дней. — «Правда», 1966, 22 мая.)

**1967 г.** Присуждена Ленинская премия за постановку пьес классической и советской драматургии.

**1967 г.** Театр имени Евг. Вахтангова. Постановка спектакля Л. Зорина «Варшавская мелодия», художник Э. Стенберг.

«“Варшавская мелодия” — тот случай, когда трудно судить о спектакле, деля его на элементы, хотя бы самые значительные — настолько он целен и гармоничен. Решающая роль в достижении этой гармонии принадлежит, конечно, режиссеру. Р. Симонов нашел с драматургом общий язык в своем художественном мире, на своих вахтанговских позициях, он поставил спектакль, исполненный артистизма и изящества. Нас ни на секунду — даже в самые драматические моменты — не покидает чувство радости от искусства». (А. Анастасьев. «Варшавская мелодия». — «Правда», 1967, 2 марта.)

**1967 г.** Награжден орденом Ленина.

**1968 г.** Поездка с театром в Австрию и Швейцарию на гастроли.

**1968 г.** 5 декабря Р. Н. Симонов умер.

«Благородный, изящный человек тончайшего вкуса, поэтического восприятия жизни, точного ощущения современности, изумительный знаток музыки, театра, поэзии, страстно влюбленный в жизнь — таков был наш Рубен Николаевич. … Немыслимо забыть его на репетиции! Дыхание захватывало от его искрящегося таланта, от той легкости, с которой он вел репетиции. Он открывал в душе актера скрытые тайники, и рождалось чудо на сцене. Создавались яркие, по-симоновски острые характеры». (Юлия Борисова. «Памяти учителя». — «Литературная газета», 1968, 11 декабря.)

## **{****549}** Библиография печатных работ Р. Н. Симонова

1. Марион Делорм — *Новый зритель, 1926, № 1*

2. Что я хочу поставить — *Новый зритель, 1926, № 48*

3. Как ставилась пьеса — *Современный театр, 1928, 4 декабря*

4. Лучший спектакль театра — *Советское искусство, 1931, 15 ноября*

5. Я заставил работать фантазию — *Рабис, 1932, № 20*

6. Этапы театра-студии под руководством Симонова — *Советский театр, 1932, № 9*

7. «Вишневый сад» — веселая комедия — *Вечерняя Москва, 1932, 29 августа*

8. Замечательная эпоха — *Советский театр, 1932, № 10, 11*

9. О спектакле «Машиналь» — *Театр и драматургия, 1933, № 8, 9*

10. Интервенция — *Советское искусство, 1933, 8 марта*

11. Театр имени Евг. Вахтангова в Ленинграде — *Красная газета, 1933, 11 мая*

12. Наша жизнь в искусстве — *Советское искусство, 1933, 8 июля*

13. Ждем драматурга — *Правда, 1934, 17 августа*

14. Зритель советского театра — *Правда, 1934, 8 октября*

15. За культуру сценического быта — *Рабис, 1934, № 4*

16. Третий раз в Ленинграде — *Красная газета, 1934, 14 сентября*

17. Поднятая целина — *Театральная декада, 1934, № 3*

18. Творческая заявка — *Рабис, 1934, № 1*

19. Шляпа — *Известия, 1934, 27 декабря*

20. О спектакле «Семья Волковых» — *Вечерняя Москва, 1935, 16 сентября*

21. Семья Волковых — *Труд, 1935, 20 декабря*

22. Этапы театра под руководством Симонова — *Рабочий и театр, 1936, № 9*

23. Глубокие образы — *Вечерняя Москва, 1936, 14 июня*

24. Письмо в редакцию — *Вахтанговец, 1936, № 11*

25. Спектакль, не утративший актуальность — *Вахтанговец, 1936, № 7*

26. Достойно встретим годовщину — *Рабочая газета, 1937, 1 января*

27. Судьбы Театра имени Вахтангова — *Советское искусство, 1937, 18 мая*

28. Оправдаю высокое звание — *Вахтанговец, 1937, № 8*

29. Организовать большую театральную победу — *Вахтанговец, 1937, № 10*

30. Р. Н. Симонов о своем творчестве — *Советское искусство, 1937, 17 марта*

31. Пожелание самому себе — *Советское искусство, 1937, 29 декабря*

32. Молодое поколение — *Декада московских зрелищ, 1938*

33. Ответственный экзамен — *Вахтанговец, 1939, № 10*

34. Беседа с Р. Симоновым «Абессалом и Этери» — *Известия, 1939, 18 июня*

{550} 35. Множить и закреплять успехи — *Дворец советов, 1939, 21 февраля*

36. «Абессалом и Этери» в Большом театре — *Правда, 1939, 15 апреля*

37. «Абессалом и Этери» — грузинская опера — *Советский артист, 1939, 17 апреля*

38. К декаде армянского искусства — *Известия, 1939, 29 сентября*

39. Письмо в редакцию — *Советское искусство, 1939, 24 сентября*

40. Культура театра — *Правда, 1939, 11 октября*

41. Чем должен жить вахтанговский театр — *Вахтанговец, 1939, № 20*

42. Юбилейный год — *Советское искусство, 1940, 29 декабря*

43. Вахтанговская молодежь — *Вахтанговец, 1940, № 9*

44. Творческий путь театра в 1940 году — *Вахтанговец, 1940, № 10*

45. Третье поколение вахтанговцев — *Декада московских зрелищ, 1940, № 9*

46. «Черевички» в филиале Большого театра СССР — *Театральная неделя, 1940, № 21*

47. Наш новый сезон — *Правда, 1940, 11 сентября*

48. Мой творческий опыт — *Вечерняя Москва, 1940, 10 октября*

49. Об опере «Черевички» — *Советский артист, 1940, 13 декабря*

50. Наши перспективы — *Вахтанговец, 1940, № 5*

51. Олеко Дундич — *Вечерняя Москва. 1941, 27 сентября*

52. В Театре имени Вахтангова — *Советское искусство, 1941, 31 июля*

53. «Я — сын трудового народа» в Театре Вахтангова — *Омская правда, 1942, 15 марта*

54. Театр имени Вахтангова в 1943 году — *Вечерняя Москва, 1943, 19 марта*

55. Творческие планы вахтанговцев — *Литература и искусство, 1943, 4 сентября*

56. Мои новые роли — *Огонек, 1943, № 37 – 38*

57. Утесов — *Советское искусство, 1945, 29 марта*

58. Раскрыть замысел композитора — *Огонек, 1945, № 41*

59. «Лев Гурыч Синичкин» в Ленинградском театре комедии — *Правда, 1945, 18 июля*

60. Планы вахтанговцев — *Московский комсомолец, 1945, 1 сентября*

61. Искусство балетмейстера — *Советское искусство, 1945, 30 ноября*

62. Будущие постановки — *Культура и жизнь, 1946, 30 августа*

63. 20‑летие Театра имени Вахтангова — *Правда, 1946, 29 ноября*

64. Тургеневский спектакль — *Вечерний Ленинград, 1948, 3 июля*

65. Памяти талантливого артиста — *Советское искусство, 1950, 26 сентября*

66. Дело мира восторжествует — *Ленинградская правда, 1951, 26 сентября*

67. Сокровищница русской музыки — *Вечерняя Москва, 1951, 28 мая*

68. Борис Щукин — *Театр, 1952, № 1*

69. Пигмеи у пьедестала — *Литературная газета, 1952, 5 февраля*

{551} 70. О сатирической комедии — *Вечерняя Москва, 1953, 17 июня*

71. Больше смелости — *Литературная газета, 1953, 25 августа*

72. Тени прошлого — *Литературная газета, 1953, 28 февраля*

73. Мещанин во дворянстве — *Правда, 1954, 12 апреля*

74. Ураган — *Правда, 1954, 8 октября*

75. Гамлет — *Огонек, 1955, № 9*

76. Большая артистка — *Литературная газета, 1955, 24 ноября*

77. Шведские артисты в Москве — *Правда, 1955, 16 августа*

78. Большой художник — *Советская культура, 1955, 8 октября*

79. Порги и Бесс — *Театр, 1956, № 4*

80. Дон Жуан — *Правда, 1956, 15 сентября*

81. Большое наслаждение — *Театральная неделя, 1956, 26 сентября – 2 октября*

82. На гастроли в Чехословакию и ГДР — *Советская культура, 1957, 19 февраля*

83. Егор Булычов и другие — *Правда, 1956, 25 мая*

84. Алжир, родина моя! — *Правда, 1957, 23 декабря*

85. Юлия Борисова — *Театр, 1958, № 10*

86. Творить для народа — *Советская культура, 1958, 7 октября*

87. С художника спросится — *Огонек, 1958, № 7*

88. Современность на сцене театров — *Советская культура, 1958, 18 декабря*

89. Из выступлений — *Театр, 1958, № 12*

90. С Вахтанговым — *Новые книги, 1958, № 44*

91. С Вахтанговым — *М., Искусство, 1959*

92. Качалов читает из «Анатэмы» — *Театр, 1959, № 10*

93. О театре «Современник» — *Театр, 1959, № 3*

94. Большой художник — *Литературная газета, 1959, 8 января*

95. А. М. Лобанов — *Советская культура, 1959, 19 февраля*

96. Образ В. И. Ленина на сцене — *Звезда, 1960, № 1*

97. Народным театрам Подмосковья — *Вечерняя Москва, 1960, 9 марта*

98. Приветствуем — *Советская культура, 1960, 22 марта*

99. Внимание, говорят радиослушатели — *Советская культура, 1960, 19 апреля*

100. Спектакли друзей — *Правда, 1960, 24 июля*

101. Реплики — *Театр, 1960, № 9*

102. На сцене московских театров — *Известия, 1960, 14 сентября*

103. Тридцать лет спустя — *Неделя, 1960, 10 сентября*

104. Арлекин в гостях у москвичей — *Правда, 1960, 14 августа*

105. Дерзать! — *Сельское хозяйство, 1960, 6 сентября*

106. Пробуждать чувства добрые — *Огонек, 1960, № 44*

107. В центре — актер — *Театр, 1960, № 4*

108. Спутник поколений — *Театральная жизнь, 1960, № 2*

109. Чехов у вахтанговцев — *Театр, 1960, № 1*

110. Когда театр уверен в будущем — *Московский комсомолец, 1960, 25 марта*

111. Искать дороги разные — *Театральная жизнь, 1961, № 11*

112. Памяти Г. Н. Нерсесяна — *Литературная газета, 1961, 11 ноября*

{552} 113. Сила сценического образа (к 100‑летию со дня рождения К. С. Станиславского) — *Советская культура, 1962, 15 декабря*

114. Истина страстей, правдоподобие чувствований (к 100‑летию со дня рождения К. С. Станиславского) — *Советская культура, 1962, 18 декабря*

115. Переживание и воплощение (к 100‑летию со дня рождения К. С. Станиславского) — *Советская культура, 1962, 20 декабря*

116. Театр и время — *Правда, 1962, 9 октября*

117. М. А. Чехов — *Театр, 1963, № 7*

118. Вместе с Вахтанговым — *Огонек, 1963, № 7*

119. Доброго, счастливого пути — *Литературная Россия, 1964, 24 апреля*

120. Три роли — *Литературная Россия, 1964, 2 октября*

121. Человек крупным планом — *Искусство кино, 1964, № 1*

122. Художнику и другу — *Литературная газета, 1964, 16 июля*

123. «Гамлет» на экране — *Правда, 1964, 10 мая*

124. Творения актера — *Известия. 1965, 16 сентября*

125. Путь актера — *Сб. «Б. В. Щукин», М., «Искусство», 1965*

126. Брак по-итальянски — *Правда, 1965, 7 июля*

127. Искусство, верное народу — *Правда, 1966, 29 марта*

128. О театре и о себе — *Театр, 1967, № 10*

129. Живая традиция — *Правда, 1967, 8 октября*

130. Театр Брехта — *Правда, 1968, 5 сентября*

131. Плыть в революцию дальше — *Москва, 1968, № 8*

132. Театр — праздник — *Вечерняя Москва, 1968, 6 июля*

133. Творить радость — *Правда, 1968, 14 августа*

## **{****553}** Именной указатель

[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)

Абазов А. З. [16](#_page016)

Абазова А. А. [16](#_page016)

Абдулов О. Н. [38](#_page038), [41](#_page041), [155](#_page155), [156](#_page156), [158](#_page158), [160](#_page160), [161](#_page161), [244](#_page244), [350](#_page350), [527](#_page527)

Абрикосов А. Л. [130](#_page130), [395](#_page395), [400](#_page400), [401](#_page401), [409](#_page409), [422](#_page422), [436](#_page436)

Адамян П. И. [16](#_page016)

Аджемян В. М. [509](#_page509)

Айбек [513](#_page513)

Акимов И. Н. [278](#_page278)

Акимов Н. П. [88](#_page088), [107](#_page107), [139](#_page139), [218](#_page218), [226](#_page226), [255](#_page255), [263](#_page263), [267](#_page267), [340](#_page340)

Аладжалов С. И. [84](#_page084), [86](#_page086), [474](#_page474), [508](#_page508), [512](#_page512)

Алварян К. С. [509](#_page509)

Алексеева Е. Г. [99](#_page099), [114](#_page114), [142](#_page142), [147](#_page147), [221](#_page221), [239](#_page239), [245](#_page245), [325](#_page325), [340](#_page340), [351](#_page351), [360](#_page360), [436](#_page436), [437](#_page437)

Алексеева-Месхиева В. В. [98](#_page098)

Алешин С. И. [245](#_page245), [436](#_page436)

Андреева Д. А. [412](#_page412), [413](#_page413)

Андровская О. Н. [41](#_page041), [42](#_page042), [158](#_page158)

Антокольский П. Г. [97](#_page097), [98](#_page098), [126](#_page126), [210](#_page210), [325](#_page325), [352](#_page352)

Ануй Ж. [287](#_page287), [300](#_page300)

Арбузов А. Н. [159](#_page159), [263](#_page263), [436](#_page436)

Ардов В. Е. [155](#_page155)

Артоболевский И. И. [462](#_page462)

Архангельский А. А. [430](#_page430)

Архипова Н. Н. [498](#_page498)

Асафьев Б. В. [230](#_page230)

Асеев Н. Н. [40](#_page040)

Асланов Н. П. [33](#_page033)

Астангов М. Ф. [38](#_page038), [155](#_page155), [156](#_page156)

Ахметели С. [521](#_page521)

Бабаджанов Я. [512](#_page512), [516](#_page516), [521](#_page521)

Бабанова М. И. [253](#_page253)

Бабель И. Э. [325](#_page325)

Бабочкин Б. А. [436](#_page436)

Базизянц [18](#_page018)

Байрон [42](#_page042)

Бакланова О. В. [289](#_page289)

Балановская Л. Н. [35](#_page035)

Балашова А. М. [16](#_page016)

Балиев Н. Ф. [42](#_page042)

Балихин В. В. [247](#_page247), [325](#_page325), [360](#_page360), [404](#_page404)

Бальзак О. [98](#_page098), [247](#_page247)

Барташевич К. М. [523](#_page523)

Басов О. Н. [68](#_page068), [173](#_page173), [221](#_page221), [246](#_page246), [325](#_page325), [436](#_page436), [513](#_page513), [518](#_page518), [520](#_page520)

Баттистини М. [16](#_page016)

Бауман Н. И. [131](#_page131)

Бах Т. Я. [80](#_page080), [474](#_page474)

Бебутов В. М. [98](#_page098)

Бедный Д. [52](#_page052)

Бедросов М. Г. [41](#_page041), [59](#_page059)

Белинский В. Г. [270](#_page270)

Бендина В. Д. [221](#_page221), [247](#_page247)

Берг [60](#_page060)

Бергер Г. [156](#_page156)

Берсенева Е. М. [76](#_page076), [84](#_page084), [138](#_page138), [296](#_page296), [326](#_page326), [337](#_page337), [376](#_page376), [438](#_page438), [507](#_page507)

Бедный Д. [52](#_page052)

Бизюков А. И. [400](#_page400)

Биль-Белоцерковский В. Н. [516](#_page516), [518](#_page518)

Бирман С. Г. [41](#_page041), [42](#_page042), [291](#_page291), [309](#_page309), [350](#_page350), [526](#_page526)

Благовидова В. Н. [87](#_page087)

Блажина Т. И. [351](#_page351)

Блок А. А. [40](#_page040), [147](#_page147), [336](#_page336), [367](#_page367), [439](#_page439)

Блюменталь-Тамарина М. М. [80](#_page080), [526](#_page526)

Болеславский Р. В. [289](#_page289)

Большаков Г. Ф. [149](#_page149)

Бомарше Ф. [50](#_page050)

Борисов Б. С. [52](#_page052), [53](#_page053)

Борисова Ю. К. [263](#_page263), [340](#_page340), [367](#_page367), [378](#_page378), [379](#_page379), [426](#_page426), [447](#_page447)

Бородин А. П. [40](#_page040)

Босулаев А. Ф. [254](#_page254)

Бояджиев Г. Н. [315](#_page315), [423](#_page423), [439](#_page439), [520](#_page520)

Боярская Н. Д. [80](#_page080)

Брехт Б. [469](#_page469)

Бубнов Н. Н. [142](#_page142), [392](#_page392), [393](#_page393), [403](#_page403), [421](#_page421)

Будрейко [80](#_page080)

Булатова Е. Б. [87](#_page087)

Булгаков М. А. [126](#_page126), [130](#_page130), [151](#_page151), [154](#_page154), [155](#_page155), [347](#_page347), [467](#_page467)

Булгакова Е. С. [155](#_page155)

Бурлюк Д. Д. [38](#_page038), [39](#_page039)

Бурханов Ш. [523](#_page523)

Вагнер Р. [35](#_page035)

Вагрина В. Г. [131](#_page131), [138](#_page138)

Валабуев К. М. [523](#_page523)

Варламов К. А. [238](#_page238), [256](#_page256)

Вартанян В. [509](#_page509)

Вахтангов Е. Б. [35](#_page035), [58](#_page058) – [63](#_page063), [68](#_page068), [70](#_page070) – [73](#_page073), [81](#_page081), [97](#_page097), [98](#_page098), [104](#_page104), [139](#_page139), [157](#_page157), [166](#_page166) – [170](#_page170), [172](#_page172) – [177](#_page177), [182](#_page182) – [185](#_page185), [190](#_page190), [195](#_page195), [199](#_page199), [202](#_page202), [206](#_page206) – [208](#_page208), [210](#_page210), [217](#_page217), [219](#_page219), [220](#_page220), [228](#_page228), [231](#_page231), [234](#_page234), [235](#_page235), [238](#_page238), [244](#_page244), [246](#_page246), [253](#_page253), [256](#_page256), [264](#_page264), [266](#_page266), [271](#_page271), [273](#_page273), [274](#_page274), [288](#_page288), [290](#_page290), [298](#_page298), [301](#_page301), [315](#_page315), [316](#_page316), [317](#_page317), [319](#_page319), [328](#_page328), [340](#_page340), [353](#_page353), [366](#_page366), [370](#_page370), [428](#_page428), [442](#_page442), [505](#_page505), [513](#_page513), [515](#_page515), [518](#_page518), [523](#_page523)

Вахтангова Н. М. [38](#_page038), [72](#_page072)

Введенская Н. А. [41](#_page041), [42](#_page042)

Веласкес [117](#_page117)

Вересаев В. В. [124](#_page124)

Верстовский А. Н. [76](#_page076)

Вилар Ж. [272](#_page272), [299](#_page299)

Вильямс П. В. [86](#_page086), [155](#_page155), [254](#_page254)

Вирта Н. П. [244](#_page244), [245](#_page245)

Витуни А. [508](#_page508)

Вишневский В. В. [257](#_page257), [301](#_page301), [360](#_page360)

Владиславский В. А. [80](#_page080)

Волконский Н. О. [158](#_page158)

Волконский С. М. [99](#_page099), [275](#_page275)

Володин В. С. [80](#_page080)

Вольф Ф. [257](#_page257), [360](#_page360)

Воробьев Г. П. [149](#_page149)

Врубель М. А. [53](#_page053)

Вруйр А. [508](#_page508)

Габович А. М. [86](#_page086)

Габович М. М. [86](#_page086)

Гаевский Д. [501](#_page501)

Гайдаров В. Г. [41](#_page041)

Галенбек Б. [41](#_page041), [42](#_page042), [52](#_page052)

Гамчун К. [526](#_page526)

Гардт Е. Б. [434](#_page434)

Гарин Э. П. [309](#_page309)

Гарин-Виндинг Д. В. [38](#_page038)

Гауптман Г. [33](#_page033), [156](#_page156), [245](#_page245), [247](#_page247), [257](#_page257)

Гейерманс Г. [157](#_page157), [256](#_page256)

Гейрот А. А. [157](#_page157), [289](#_page289)

Гельцер Е. В. [31](#_page031), [274](#_page274)

Германова М. Н. [275](#_page275), [278](#_page278)

Гете И. [42](#_page042)

Гзовская О. В. [41](#_page041), [278](#_page278)

Гиацинтова С. В. [41](#_page041), [42](#_page042), [297](#_page297)

Глазунов О. Ф. [131](#_page131), [140](#_page140), [142](#_page142), [147](#_page147), [348](#_page348), [351](#_page351)

Глезос М. [299](#_page299)

Глинка М. И. [40](#_page040), [43](#_page043), [48](#_page048)

Гоголь Н. В. [69](#_page069), [122](#_page122), [124](#_page124), [186](#_page186), [221](#_page221), [237](#_page237), [270](#_page270), [289](#_page289), [290](#_page290), [299](#_page299), [301](#_page301), [319](#_page319), [381](#_page381), [516](#_page516), [518](#_page518)

Головин А. Я. [53](#_page053)

Головина В. Л. [76](#_page076), [246](#_page246)

Гольдони К. [80](#_page080), [159](#_page159), [253](#_page253), [278](#_page278), [469](#_page469)

Гончаров А. А. [160](#_page160)

Гончаров И. А. [279](#_page279)

Голубенцев А. А. [143](#_page143), [412](#_page412)

Гольц Г. П. [434](#_page434)

Горев А. Ф. [123](#_page123)

Городецкий С. М. [85](#_page085)

Горчаков Н. М. [41](#_page041), [59](#_page059), [60](#_page060), [63](#_page063), [195](#_page195), [210](#_page210), [247](#_page247)

Горюнов А. И. [63](#_page063), [76](#_page076), [104](#_page104), [125](#_page125), [130](#_page130), [142](#_page142), [218](#_page218), [227](#_page227), [247](#_page247), [325](#_page325), [327](#_page327), [395](#_page395), [408](#_page408), [422](#_page422), [438](#_page438), [467](#_page467)

Горький А. М. [43](#_page043), [53](#_page053), [95](#_page095), [113](#_page113), [148](#_page148), [159](#_page159), [227](#_page227), [242](#_page242), [244](#_page244), [253](#_page253), [262](#_page262), [272](#_page272), [340](#_page340), [436](#_page436), [468](#_page468)

Готовцев В. В. [297](#_page297)

Гоцци К. [174](#_page174), [177](#_page177), [186](#_page186), [203](#_page203), [217](#_page217), [337](#_page337), [516](#_page516), [518](#_page518)

Грибоедов А. С. [38](#_page038), [270](#_page270), [381](#_page381)

Грибов А. Н. [247](#_page247), [309](#_page309)

Григорьев А. А. [367](#_page367), [488](#_page488)

Гриценко Н. О. [127](#_page127), [255](#_page255), [340](#_page340), [370](#_page370), [378](#_page378), [426](#_page426), [427](#_page427), [436](#_page436), [437](#_page437)

Грузинский А. П. [33](#_page033), [81](#_page081), [474](#_page474)

Гулакян А. [509](#_page509)

Гуно Ш. [43](#_page043)

Гушанский С. Х. [81](#_page081), [160](#_page160), [475](#_page475)

{554} Гюго В. [78](#_page078), [98](#_page098), [244](#_page244), [299](#_page299), [352](#_page352), [443](#_page443)

Давыдов В. Н. [238](#_page238), [256](#_page256)

Давурин Д. И. [94](#_page094)

Дамаев В. П. [32](#_page032)

Даргомыжский А. С. [40](#_page040), [43](#_page043)

Дворищин И. Г. [43](#_page043), [50](#_page050), [53](#_page053)

Державин В. [86](#_page086), [158](#_page158)

Державин М. С. [228](#_page228), [340](#_page340)

Дидро Д. [324](#_page324)

Дикий А. Д. [256](#_page256), [257](#_page257), [380](#_page380), [381](#_page381), [384](#_page384), [386](#_page386), [387](#_page387), [393](#_page393) – [397](#_page397), [400](#_page400) – [405](#_page405), [420](#_page420) – [423](#_page423), [431](#_page431), [436](#_page436), [445](#_page445), [526](#_page526)

Дмитриев В. В. [143](#_page143), [148](#_page148), [155](#_page155), [227](#_page227), [254](#_page254)

Днепров М. И. [80](#_page080), [474](#_page474)

Довженко А. П. [273](#_page273)

Доронин И. М. [96](#_page096), [402](#_page402), [436](#_page436), [475](#_page475)

Достоевский Ф. М. [97](#_page097), [186](#_page186), [245](#_page245), [289](#_page289), [298](#_page298)

Дузе Э. [264](#_page264)

Дункан А. [193](#_page193)

Дюр Н. О. [122](#_page122), [290](#_page290)

Дюрренматт Ф. [300](#_page300)

Дыгас И. [32](#_page032)

Дэль Д. [94](#_page094)

Еврипид [353](#_page353)

Ермолинский С. А. [155](#_page155)

Ермолова М. Н. [32](#_page032), [158](#_page158), [238](#_page238)

Жемье Ф. [98](#_page098)

Живокини В. И. [238](#_page238), [256](#_page256)

Жильцов А. В. [247](#_page247)

Забиякин Е. П. [87](#_page087)

Завадский Ю. А. [95](#_page095), [173](#_page173), [175](#_page175), [185](#_page185), [244](#_page244), [267](#_page267), [289](#_page289), [315](#_page315), [317](#_page317), [349](#_page349), [506](#_page506), [518](#_page518), [529](#_page529)

Захава Б. Е. [63](#_page063), [95](#_page095), [113](#_page113), [114](#_page114), [169](#_page169), [173](#_page173), [175](#_page175), [185](#_page185), [228](#_page228), [244](#_page244), [289](#_page289), [317](#_page317), [340](#_page340), [351](#_page351), [437](#_page437), [469](#_page469)

Заяицкий С. С. [81](#_page081), [85](#_page085)

Званцов Н. Н. [41](#_page041)

Зернов М. В. [87](#_page087)

Зимин С. И. [17](#_page017), [31](#_page031), [32](#_page032), [50](#_page050)

Зиновьев И. К. [89](#_page089)

Золя Э. [272](#_page272)

Зорин Л. Г. [368](#_page368), [436](#_page436), [456](#_page456), [475](#_page475)

Зубов К. А. [376](#_page376)

Зуева А. П. [158](#_page158)

Зябликов Г. [42](#_page042)

Иванов В. К. [87](#_page087)

Игнатьев А. А. [99](#_page099)

Измайлова Е. Д. [496](#_page496)

Иноземцев А. М. [87](#_page087)

Исламов Х. С. [514](#_page514), [516](#_page516), [521](#_page521)

Ишантураева С. А. [512](#_page512), [514](#_page514), [518](#_page518), [520](#_page520), [523](#_page523)

Кальман И. [42](#_page042), [366](#_page366)

Каменский В. В. [38](#_page038), [39](#_page039)

Каминка Э. И. [80](#_page080)

Канцель В. С. [38](#_page038), [513](#_page513)

Капланян Г. Н. [509](#_page509)

Каратыгин В. А. [270](#_page270)

Кароян Г. [299](#_page299)

Карузо Э. [16](#_page016)

Карташев А. [31](#_page031)

Катаев В. П. [229](#_page229), [247](#_page247), [436](#_page436)

Кауфман С. С. [487](#_page487)

Кац М. А. [257](#_page257), [489](#_page489)

Качалов В. И. [73](#_page073), [123](#_page123), [157](#_page157), [158](#_page158), [160](#_page160), [195](#_page195), [238](#_page238), [264](#_page264), [275](#_page275), [278](#_page278)

Качалов М. И. [81](#_page081)

Каширин И. И. [411](#_page411)

Каюмов Ш. [512](#_page512), [518](#_page518), [520](#_page520) – [522](#_page522)

Кедров М. Н. [267](#_page267)

Керенский А. Ф. [99](#_page099)

Кенеман Ф. Ф. [43](#_page043)

Кившенко А. Д. [32](#_page032)

Климов М. М. [80](#_page080), [279](#_page279)

Книппер-Чехова О. Л. [159](#_page159)

Козловский А. Д. [138](#_page138), [154](#_page154), [287](#_page287)

Колесаев В. С. [81](#_page081)

Колин Н. Ф. [41](#_page041), [42](#_page042), [297](#_page297), [526](#_page526)

Коломиец А. Ф. [436](#_page436)

Колчин В. А. [380](#_page380)

Кольцов В. Г. [138](#_page138), [142](#_page142), [228](#_page228), [404](#_page404)

Кондратьев А. [85](#_page085)

Ковнер И. Н. [474](#_page474)

Котлубай К. И. [62](#_page062), [169](#_page169), [173](#_page173), [175](#_page175), [185](#_page185)

Комиссаржевская В. Ф. [158](#_page158)

Комиссаржевский В. Г. [160](#_page160)

Коновалов Н. А. [80](#_page080)

Коонен А. Г. [33](#_page033), [89](#_page089)

Коренева Л. М. [41](#_page041), [42](#_page042)

Корень С. Г. [434](#_page434)

Корин П. Д. [505](#_page505)

Коркотян А. [509](#_page509)

Корнейчук А. Е. [245](#_page245), [257](#_page257), [319](#_page319), [325](#_page325), [379](#_page379), [436](#_page436), [437](#_page437), [445](#_page445)

Коровин К. А. [53](#_page053)

Короткевич Г. П. [255](#_page255)

Корчагина-Александровская Е. П. [88](#_page088), [281](#_page281)

Корш А. Ф. [33](#_page033), [80](#_page080), [460](#_page460)

Костанян М. [505](#_page505), [509](#_page509)

Коше [106](#_page106)

Крамской И. Н. [32](#_page032), [327](#_page327)

Крон А. А. [81](#_page081), [474](#_page474)

Кругликова Е. С. [149](#_page149)

Крэг Г. [219](#_page219)

Куза В. В. [77](#_page077), [140](#_page140), [143](#_page143), [227](#_page227), [247](#_page247), [325](#_page325), [467](#_page467), [474](#_page474)

Кудрявцев И. М. [62](#_page062), [63](#_page063), [70](#_page070), [173](#_page173), [175](#_page175), [186](#_page186), [221](#_page221), [246](#_page246), [247](#_page247), [349](#_page349), [506](#_page506)

Кудрявцев И. М. [158](#_page158)

Кузнецов С. Л. [80](#_page080), [98](#_page098), [311](#_page311)

Кук Б. [527](#_page527)

Кунин И. А. [98](#_page098)

Купер Э. А. [35](#_page035)

Куприн А. И. [42](#_page042), [527](#_page527)

Кустодиев Б. А. [53](#_page053)

Кутузов М. И. [32](#_page032), [327](#_page327)

Лавренев Б. А. [226](#_page226), [239](#_page239), [245](#_page245)

Лавров Б. А. [475](#_page475)

Лазарева П. В. [474](#_page474)

Лакост [106](#_page106)

Ламанова Н. Т. [84](#_page084), [99](#_page099)

Ланглэн [106](#_page106)

Ларин С. В. [157](#_page157)

Латиков Х. [512](#_page512)

Легар Ф. [42](#_page042)

Лебедева Е. Я. [81](#_page081)

Леметр Ф. [98](#_page098)

Ленин В. И. [40](#_page040), [140](#_page140), [141](#_page141), [147](#_page147), [148](#_page148), [235](#_page235), [242](#_page242), [243](#_page243), [301](#_page301), [309](#_page309), [319](#_page319), [341](#_page341), [408](#_page408), [422](#_page422)

Ленский А. П. [15](#_page015), [116](#_page116), [256](#_page256), [271](#_page271)

Лентулов А. В. [460](#_page460)

Леонидов Л. М. [73](#_page073), [160](#_page160), [195](#_page195), [227](#_page227)

Леонов Л. М. [244](#_page244)

Лермонтов М. Ю. [40](#_page040), [299](#_page299), [426](#_page426)

Лесков Н. С. [242](#_page242), [256](#_page256)

Ливанов Б. Н. [309](#_page309)

Лилина М. П. [275](#_page275), [278](#_page278), [281](#_page281), [287](#_page287)

Лихачев В. И. [32](#_page032)

Лобанов А. М. [38](#_page038), [41](#_page041), [85](#_page085), [86](#_page086), [88](#_page088), [89](#_page089), [94](#_page094), [96](#_page096), [155](#_page155) – [159](#_page159), [161](#_page161), [267](#_page267), [350](#_page350), [429](#_page429), [528](#_page528)

Лобашков И. Н. [63](#_page063), [70](#_page070), [325](#_page325)

Лобашков С. И. [327](#_page327)

Лондон Д. [157](#_page157)

Лопе де Вега [253](#_page253), [272](#_page272)

Лукьянов С. В. [436](#_page436)

Луначарский А. В. [43](#_page043), [52](#_page052), [84](#_page084)

Лурих [34](#_page034)

Любимов Ю. П. [460](#_page460)

Любошиц Л. [43](#_page043)

Ляуданская Е. В. [63](#_page063), [70](#_page070), [71](#_page071), [173](#_page173), [246](#_page246), [353](#_page353)

Львов К. [41](#_page041), [42](#_page042), [52](#_page052)

Львова В. К. [246](#_page246), [376](#_page376), [436](#_page436), [506](#_page506)

Мазини А. [16](#_page016)

Мазманян М. [508](#_page508)

Максакова М. П. [456](#_page456)

Максакова Л. В. [423](#_page423)

Максимов В. П. [413](#_page413)

Мамин-Сибиряк Д. Н. [245](#_page245)

Мансурова Ц. Л. [118](#_page118), [173](#_page173), [175](#_page175), [186](#_page186), [227](#_page227), [244](#_page244), [325](#_page325), [327](#_page327), [340](#_page340), [343](#_page343), [360](#_page360), [436](#_page436), [458](#_page458), [469](#_page469), [496](#_page496)

Марджанов К. А. [460](#_page460), [521](#_page521)

Мариво К. [253](#_page253), [299](#_page299)

Марецкая В. П. [244](#_page244), [247](#_page247), [309](#_page309)

{555} Марков П. А. [219](#_page219), [513](#_page513), [518](#_page518), [520](#_page520)

Мартынов А. Е. [211](#_page211), [238](#_page238), [256](#_page256), [270](#_page270)

Марута В. В. [87](#_page087), [94](#_page094)

Маршак С. Я. [217](#_page217), [469](#_page469)

Масс В. З. [159](#_page159)

Массальский П. В. [157](#_page157)

Массалитинова В. О. [281](#_page281)

Матрунин Б. А. [86](#_page086), [87](#_page087)

Мацкин А. П. [518](#_page518)

Маяковский В. В. [38](#_page038) – [41](#_page041), [147](#_page147), [166](#_page166), [209](#_page209), [216](#_page216), [243](#_page243), [301](#_page301), [340](#_page340), [367](#_page367), [439](#_page439), [506](#_page506)

Межинский С. Б. [80](#_page080), [461](#_page461)

Мейерхольд В. Э. [73](#_page073), [76](#_page076), [77](#_page077), [78](#_page078), [79](#_page079), [81](#_page081), [139](#_page139), [174](#_page174), [200](#_page200), [266](#_page266), [273](#_page273), [274](#_page274), [288](#_page288), [353](#_page353), [460](#_page460), [507](#_page507)

Мелик-Пашаев А. П. [149](#_page149)

Мелкумян В. [509](#_page509)

Меллер Р. [104](#_page104), [105](#_page105)

Менделевич А. А. [52](#_page052), [53](#_page053)

Мериме П. [97](#_page097), [99](#_page099), [210](#_page210), [443](#_page443), [457](#_page457)

Мерлинский Г. М. [383](#_page383) – [386](#_page386)

Метерлинк М. [42](#_page042), [99](#_page099)

Миллер А. [300](#_page300)

Милютин Ю. С. [87](#_page087)

Миронов А. А. [309](#_page309)

Миронов К. Я. [114](#_page114), [143](#_page143), [227](#_page227), [246](#_page246), [325](#_page325)

Моисеев И. А. [84](#_page084)

Мольер Ж.‑Б. [253](#_page253), [299](#_page299)

Мопассан Г. [98](#_page098)

Мордвинов Н. Д. [244](#_page244)

Москвин И. М. [62](#_page062), [73](#_page073), [160](#_page160), [195](#_page195), [238](#_page238), [253](#_page253), [311](#_page311)

Мочалов П. С. [256](#_page256), [270](#_page270)

Моэм С. [94](#_page094)

Мравян А. [508](#_page508), [509](#_page509)

Мстиславский С. Д. [239](#_page239), [244](#_page244), [353](#_page353), [443](#_page443)

Муратова Е. П. [41](#_page041), [42](#_page042)

Мурзаева И. В. [87](#_page087)

Мухамедов М. [512](#_page512)

Мухина В. И. [434](#_page434)

Мухины (братья) А., Б., С. [30](#_page030)

Мчеделов В. Л. [58](#_page058)

Назруллаев Л. [512](#_page512), [519](#_page519)

Найденов С. А. [94](#_page094)

Наль А. М. [358](#_page358), [437](#_page437)

Народецкий В. [157](#_page157)

Нежданова А. В. [16](#_page016), [274](#_page274)

Нежный В. В. [435](#_page435)

Незлобии К. Н. [32](#_page032), [33](#_page033), [42](#_page042)

Некрасова М. Ф. [60](#_page060), [69](#_page069), [76](#_page076), [221](#_page221)

Немирович-Данченко В. И. [62](#_page062), [63](#_page063), [72](#_page072), [73](#_page073), [123](#_page123), [156](#_page156), [170](#_page170), [185](#_page185), [195](#_page195), [198](#_page198), [202](#_page202), [254](#_page254), [256](#_page256), [262](#_page262), [266](#_page266), [271](#_page271), [274](#_page274), [281](#_page281), [284](#_page284), [463](#_page463), [518](#_page518)

Немировский А. Б. [429](#_page429)

Новикова К. М. [80](#_page080)

Овидий [476](#_page476)

Одиноков Ф. И. [411](#_page411)

Озеров Н. Н. [149](#_page149)

Оленин Б. П. [244](#_page244)

Оливье Л. [299](#_page299)

Орбели И. А. [18](#_page018)

Орленев П. М. [256](#_page256)

Орлов В. А. [247](#_page247)

Орочко А. А. [131](#_page131), [173](#_page173), [182](#_page182), [186](#_page186), [244](#_page244), [325](#_page325), [377](#_page377), [436](#_page436)

Осенев В. И. [142](#_page142), [361](#_page361), [438](#_page438)

Островский А. Н. [32](#_page032), [85](#_page085), [87](#_page087), [96](#_page096), [158](#_page158), [159](#_page159), [186](#_page186), [237](#_page237), [253](#_page253), [289](#_page289), [299](#_page299), [381](#_page381), [436](#_page436), [496](#_page496)

Остужев А. А. [32](#_page032), [271](#_page271)

Охлопков Н. П. [113](#_page113), [210](#_page210), [263](#_page263), [265](#_page265), [266](#_page266), [267](#_page267), [337](#_page337), [431](#_page431), [436](#_page436), [506](#_page506)

Очкин А. Д. [281](#_page281)

Павлова В. И. [80](#_page080)

Пажитнов Н. В. [85](#_page085), [381](#_page381), [396](#_page396), [403](#_page403), [422](#_page422)

Палиашвили З. [149](#_page149), [488](#_page488)

Папатанасиу А. [299](#_page299)

Паронян А. [507](#_page507)

Пастернак Б. Л. [141](#_page141)

Пашенная В. Н. [271](#_page271)

Пашков П. П. [52](#_page052)

Пашкова Г. А. [125](#_page125), [130](#_page130), [437](#_page437), [438](#_page438), [498](#_page498)

Пашкова Л. А. [403](#_page403), [426](#_page426)

Паустовский К. Г. [159](#_page159)

Петкер Б. Я. [80](#_page080), [458](#_page458)

Петров И. И. [149](#_page149)

Петрова И. В. [462](#_page462)

Петрова-Званцева В. [32](#_page032)

Петровский А. П. [460](#_page460)

Петипа М. [80](#_page080)

Пешков М. А. [41](#_page041)

Пильщиков В. С. [89](#_page089)

Пименов В. Ф. [435](#_page435)

Пишель [33](#_page033)

Плятт Р. Я. [244](#_page244)

Плотников Н. С. [383](#_page383), [384](#_page384), [387](#_page387), [403](#_page403), [436](#_page436), [438](#_page438), [488](#_page488)

Погодин Н. Ф. [113](#_page113), [116](#_page116), [140](#_page140), [234](#_page234), [239](#_page239), [242](#_page242), [245](#_page245), [247](#_page247), [301](#_page301), [319](#_page319), [325](#_page325), [341](#_page341), [348](#_page348), [408](#_page408), [436](#_page436), [495](#_page495)

Поддубный И. [34](#_page034)

Полевицкая Е. А. [80](#_page080)

Политковский В. М. [149](#_page149)

Полубояринов Н. С. [87](#_page087)

Понсова Е. Д. [125](#_page125), [130](#_page130), [228](#_page228), [438](#_page438)

Попов А. А. [327](#_page327)

Попов А. Д. [95](#_page095), [104](#_page104), [151](#_page151), [154](#_page154), [210](#_page210), [226](#_page226), [239](#_page239), [267](#_page267), [325](#_page325), [344](#_page344), [370](#_page370)

Потопчина Е. В. [35](#_page035), [41](#_page041)

Правдин О. А. [32](#_page032), [158](#_page158)

Прокофьев И. Д. [87](#_page087)

Пудовкин В. И. [273](#_page273)

Пушкин А. С. [39](#_page039), [40](#_page040), [48](#_page048), [49](#_page049), [52](#_page052), [61](#_page061), [71](#_page071), [95](#_page095), [141](#_page141), [219](#_page219), [262](#_page262), [270](#_page270), [279](#_page279), [299](#_page299), [324](#_page324), [367](#_page367), [428](#_page428), [436](#_page436), [439](#_page439), [486](#_page486)

Пыжова О. И. [350](#_page350)

Пятницкий М. Е. [175](#_page175), [238](#_page238)

Рабинович И. М. [229](#_page229), [467](#_page467)

Равенских Б. И. [265](#_page265)

Радин Н. М. [80](#_page080)

Радунский А. И. [31](#_page031)

Раневская Ф. Г. [309](#_page309)

Рапопорт И. М. [41](#_page041), [50](#_page050), [51](#_page051), [59](#_page059), [72](#_page072), [85](#_page085), [86](#_page086), [104](#_page104), [116](#_page116), [117](#_page117), [130](#_page130), [157](#_page157), [158](#_page158), [159](#_page159), [161](#_page161), [210](#_page210), [216](#_page216), [325](#_page325), [340](#_page340), [350](#_page350), [466](#_page466), [467](#_page467), [507](#_page507), [509](#_page509)

Рапопорт К. И. [327](#_page327)

Рахманинов С. В. [40](#_page040)

Рафаэль [255](#_page255)

Рахматов Н. [512](#_page512)

Рейнгардт М. [173](#_page173)

Ремарк Э.‑М. [284](#_page284)

Ремизова А. И. [97](#_page097), [143](#_page143), [173](#_page173), [175](#_page175), [186](#_page186), [245](#_page245), [348](#_page348), [437](#_page437)

Решимов М. А. [157](#_page157)

Ржешевский А. Д. [257](#_page257), [489](#_page489)

Римский-Корсаков Н. А. [35](#_page035), [40](#_page040), [49](#_page049), [190](#_page190)

Ришпан Ж. [526](#_page526)

Роллан Р. [98](#_page098)

Ромм М. И. [267](#_page267), [341](#_page341)

Росси Э. [16](#_page016)

Россини Д. [43](#_page043), [50](#_page050)

Ростан Э. [32](#_page032), [245](#_page245), [436](#_page436)

Ростовцев С. И. [35](#_page035)

Русинова Н. П. [99](#_page099), [104](#_page104), [143](#_page143), [221](#_page221), [227](#_page227), [228](#_page228), [246](#_page246)

Русланов В. Л. [327](#_page327)

Русланов Л. П. [247](#_page247), [325](#_page325)

Рубинштейн А. Г. [52](#_page052)

Руставели Ш. [149](#_page149)

Рындин В. Ф. [149](#_page149), [216](#_page216), [382](#_page382), [410](#_page410)

Рябцев В. А. [31](#_page031)

Садовская О. О. [158](#_page158), [207](#_page207), [238](#_page238), [256](#_page256), [271](#_page271)

Садовский П. М. [15](#_page015)

Сажин З. А. [81](#_page081), [475](#_page475)

Сазандарян Т. [509](#_page509)

Салынский А. Д. [436](#_page436)

Салтыков-Щедрин М. Е. [255](#_page255), [262](#_page262), [381](#_page381)

Сальвини Т. [264](#_page264), [281](#_page281)

Самойлов П. В. [123](#_page123)

Самосуд С. А. [149](#_page149)

Сандерс [30](#_page030)

Саппак В. С. [265](#_page265)

Сароян У. [300](#_page300)

Сарян Т. Х. [509](#_page509)

Сацдазимова Т. [512](#_page512)

Свердлин Л. Н. [513](#_page513), [516](#_page516)

Светлов М. А. [257](#_page257)

Северянин И. В. [39](#_page039)

Сейфуллина Л. Н. [99](#_page099), [239](#_page239), [245](#_page245)

Селиванов П. И. [149](#_page149)

Сельвинский И. Л. [431](#_page431)

Семенов Б. А. [76](#_page076)

{556} Сервантес М. [126](#_page126), [247](#_page247)

Сергеева Г. Е. [159](#_page159)

Серебряков Н. [86](#_page086)

Серов В. А. [53](#_page053)

Сибор [31](#_page031)

Сидоркин М. Н. [385](#_page385), [387](#_page387), [392](#_page392)

Сизов Н. И. [76](#_page076), [84](#_page084), [353](#_page353)

Симонов Г. М. [17](#_page017)

Симонов Е. Р. [210](#_page210), [217](#_page217), [325](#_page325), [360](#_page360), [487](#_page487)

Симонов К. М. [436](#_page436)

Синельникова М. Д. [131](#_page131), [246](#_page246), [352](#_page352), [458](#_page458), [467](#_page467)

Скала Ф. [33](#_page033)

Скофилд П. [299](#_page299), [301](#_page301)

Славин Л. И. [226](#_page226), [228](#_page228), [245](#_page245), [319](#_page319), [325](#_page325), [358](#_page358), [436](#_page436), [443](#_page443), [466](#_page466), [467](#_page467)

Сластенина Н. И. [173](#_page173)

Смирнов Н. Н. [396](#_page396)

Смирнов Б. А. [262](#_page262)

Смирнова-Немирович З. А. [81](#_page081)

Смышляев В. С. [289](#_page289)

Снежницкий Л. Д. [379](#_page379)

Собинов Л. В. [16](#_page016), [31](#_page031)

Соловьев В. А. [244](#_page244), [245](#_page245), [337](#_page337), [436](#_page436), [496](#_page496), [498](#_page498)

Соловьева В. В. [291](#_page291)

Сорокин С. А. [426](#_page426)

Софронов А. В. [262](#_page262), [436](#_page436), [438](#_page438)

Софокл [244](#_page244)

Сперантова В. А. [81](#_page081), [475](#_page475)

Старостин А. П. [430](#_page430)

Старостин А. П. [430](#_page430)

Старостин Н. П. [430](#_page430)

Станиславский К. С. [18](#_page018), [42](#_page042), [50](#_page050), [58](#_page058), [62](#_page062), [63](#_page063), [72](#_page072), [80](#_page080), [81](#_page081), [156](#_page156), [157](#_page157), [170](#_page170), [172](#_page172), [182](#_page182), [183](#_page183), [185](#_page185), [186](#_page186), [190](#_page190), [195](#_page195), [198](#_page198), [199](#_page199), [202](#_page202), [206](#_page206), [207](#_page207), [208](#_page208), [210](#_page210), [219](#_page219), [238](#_page238), [255](#_page255), [256](#_page256), [262](#_page262), [264](#_page264), [266](#_page266), [271](#_page271), [273](#_page273), [274](#_page274), [275](#_page275), [278](#_page278), [279](#_page279), [280](#_page280), [282](#_page282), [283](#_page283), [287](#_page287), [288](#_page288), [290](#_page290), [291](#_page291), [297](#_page297), [420](#_page420), [428](#_page428), [506](#_page506), [513](#_page513), [518](#_page518)

Станицын В. Я. [88](#_page088), [267](#_page267)

Стельмах М. А. [436](#_page436)

Степанова А. О. [247](#_page247), [309](#_page309)

Степанян В. [509](#_page509)

Стенберг В. А. [460](#_page460)

Стенберг Г. А. [460](#_page460)

Стравинский [80](#_page080)

Стриндберг А. [291](#_page291), [317](#_page317)

Ступица Б. [462](#_page462)

Сук В. И. [35](#_page035)

Сулержицкий Л. А. [98](#_page098), [156](#_page156), [291](#_page291)

Султанова Т. [512](#_page512), [518](#_page518), [520](#_page520)

Сундукян Г. [507](#_page507)

Сухово-Кобылин А. В. [96](#_page096), [296](#_page296)

Сушкевич Б. М. [289](#_page289), [526](#_page526)

Табибуллаев С. [512](#_page512), [518](#_page518), [520](#_page520)

Тагор Р. [58](#_page058)

Таиров А. Я. [266](#_page266), [460](#_page460), [507](#_page507)

Тангет [105](#_page105)

Танеев С. И. [149](#_page149)

Тарасова А. К. [158](#_page158)

Тарасова К. И. [87](#_page087), [89](#_page089)

Тарвид Е. Ф. [86](#_page086)

Тарханов М. М. [80](#_page080), [253](#_page253), [279](#_page279)

Тауберг Е. [86](#_page086)

Теодоракис М. [299](#_page299)

Тихомиров В. Д. [274](#_page274)

Товстоногов Г. А. [160](#_page160), 263267

Толстой А. Н. [143](#_page143), [159](#_page159), [430](#_page430)

Толстой Л. Н. [53](#_page053), [299](#_page299), [340](#_page340), [427](#_page427), [436](#_page436), [467](#_page467)

Толчанов А. И. [327](#_page327)

Толчанов И. М. [70](#_page070), [104](#_page104), [142](#_page142), [147](#_page147), [158](#_page158), [173](#_page173), [245](#_page245), [345](#_page345), [436](#_page436), [515](#_page515), [518](#_page518), [522](#_page522)

Томпс Б. [42](#_page042)

Топорков В. О. [80](#_page080)

Тредуэлл С. [89](#_page089)

Тренев К. А. [301](#_page301)

Трубин В. Н. [32](#_page032)

Тумская В. Ф. [173](#_page173), [246](#_page246)

Тураев Н. О. [247](#_page247)

Тур П. Л. [436](#_page436)

Тургенев И. С. [34](#_page034), [130](#_page130), [299](#_page299)

Турчанинова М. Д. [32](#_page032)

Тютчев Ф. И. [40](#_page040)

Уайльд О. [80](#_page080)

Уйгур М. [512](#_page512), [515](#_page515)

Ульянов М. А. [340](#_page340), [368](#_page368), [376](#_page376), [423](#_page423), [447](#_page447)

Умаров Ф. [512](#_page512)

Успенская М. А. [41](#_page041)

Утесов Л. О. [464](#_page464)

Утесова Э. Л. [464](#_page464)

Фадеев А. А. [244](#_page244), [436](#_page436)

Федин К. А. [141](#_page141), [159](#_page159), [244](#_page244), [436](#_page436)

Федоровский Б. Б. [456](#_page456)

Федотов И. С. [86](#_page086)

Фельдман Я. С. [512](#_page512)

Фердинандов Б. А. [496](#_page496)

Фивейский Д. П. [157](#_page157)

Фигейредо Г. [300](#_page300)

Филиппо Э. [245](#_page245), [300](#_page300), [437](#_page437), [469](#_page469), [506](#_page506)

Финн К. Я. [94](#_page094), [257](#_page257)

Флетчер Д. [253](#_page253)

Флобер Г. [98](#_page098)

Фонвизин Д. Н. [270](#_page270), [381](#_page381)

Франс А. [98](#_page098)

Халютина С. В. [33](#_page033)

Хамза Х. [520](#_page520)

Ханаев Н. С. [149](#_page149)

Хачатуров С. И. [505](#_page505)

Хачатурян А. И. [508](#_page508)

Хидоятов А. [512](#_page512), [520](#_page520), [521](#_page521)

Хлебников В. В. [40](#_page040)

Хмара Г. М. [289](#_page289), [291](#_page291)

Хорава А. [521](#_page521)

Храмов В. [160](#_page160)

Хренников Т. Н. [118](#_page118), [126](#_page126), [216](#_page216)

Царев М. И. [376](#_page376)

Целиковская Л. В. [500](#_page500)

Цыганков В. И. [80](#_page080)

Чайковский П. И. [40](#_page040), [219](#_page219), [299](#_page299), [488](#_page488)

Чаплин Ч. [34](#_page034), [290](#_page290), [326](#_page326)

Червинский М. А. [159](#_page159)

Черкасов Н. К. [88](#_page088)

Черноволенко Г. Т. [96](#_page096)

Чернышевский Н. Г. [168](#_page168), [170](#_page170), [318](#_page318)

Чехов А. П. [34](#_page034), [53](#_page053), [62](#_page062), [68](#_page068), [72](#_page072), [94](#_page094), [159](#_page159), [209](#_page209), [246](#_page246), [253](#_page253), [255](#_page255), [272](#_page272), [280](#_page280), [283](#_page283), [299](#_page299), [371](#_page371), [436](#_page436), [526](#_page526)

Чехов М. А. [62](#_page062), [97](#_page097), [122](#_page122), [123](#_page123), [280](#_page280), [289](#_page289) – [291](#_page291), [296](#_page296) – [298](#_page298), [526](#_page526)

Шаляпин Б. Ф. [52](#_page052)

Шаляпин Ф. И. [42](#_page042), [43](#_page043), [48](#_page048), [49](#_page049), [50](#_page050) – [53](#_page053), [59](#_page059), [217](#_page217), [238](#_page238), [256](#_page256), [264](#_page264), [274](#_page274), [290](#_page290), [404](#_page404), [426](#_page426), [528](#_page528)

Шаляпина И. Ф. [41](#_page041), [42](#_page042), [50](#_page050), [52](#_page052)

Шаляпина И. И. [41](#_page041), [52](#_page052), [526](#_page526), [527](#_page527)

Шаляпина Л. Ф. [41](#_page041), [42](#_page042), [50](#_page050), [527](#_page527)

Шатрова Е. М. [80](#_page080)

Шахалов А. Э. [42](#_page042)

Шварц Л. А. [86](#_page086)

Шевалье М. [104](#_page104), [105](#_page105), [363](#_page363)

Шевелев Н. А. [32](#_page032)

Шевченко Ф. В. [296](#_page296)

Шейнин Л. Р. [436](#_page436)

Шекспир У. [42](#_page042), [116](#_page116), [130](#_page130), [220](#_page220), [253](#_page253), [274](#_page274), [275](#_page275), [279](#_page279), [282](#_page282), [436](#_page436), [444](#_page444)

Шереметьев Н. П. [327](#_page327)

Шершеневич В. Г. [496](#_page496)

Шиллер Ф. [112](#_page112), [113](#_page113), [173](#_page173), [191](#_page191), [221](#_page221), [426](#_page426), [436](#_page436)

Шитова В. А. [265](#_page265)

Шихматов Л. М. [76](#_page076), [131](#_page131), [246](#_page246), [325](#_page325), [360](#_page360), [376](#_page376), [436](#_page436)

Шкваркин В. В. [80](#_page080), [88](#_page088), [371](#_page371), [436](#_page436), [460](#_page460)

Шлезингер В. Г. [436](#_page436)

Шницлер А. [58](#_page058), [60](#_page060)

Шпиллер Н. Д. [149](#_page149)

Шолохов М. А. [89](#_page089), [95](#_page095), [159](#_page159)

Шопен Ф. [368](#_page368)

Шостакович Д. Д. [218](#_page218), [443](#_page443)

Шухмин Б. М. [76](#_page076), [131](#_page131), [411](#_page411)

Шухмина Т. М. [63](#_page063), [68](#_page068), [73](#_page073), [76](#_page076), [138](#_page138), [142](#_page142), [246](#_page246), [342](#_page342)

Щепкин М. С. [211](#_page211), [216](#_page216), [238](#_page238), [256](#_page256), [270](#_page270)

Щепкина-Куперник Т. Л. [506](#_page506)

{557} Щукин Б. В. [62](#_page062), [68](#_page068), [73](#_page073), [77](#_page077), [79](#_page079), [99](#_page099), [104](#_page104), [117](#_page117), [124](#_page124), [131](#_page131), [140](#_page140), [148](#_page148), [151](#_page151), [173](#_page173), [175](#_page175), [176](#_page176), [186](#_page186), [216](#_page216), [221](#_page221), [226](#_page226), [227](#_page227), [235](#_page235), [236](#_page236) – [239](#_page239), [242](#_page242) – [245](#_page245), [255](#_page255), [287](#_page287), [309](#_page309), [310](#_page310) – [312](#_page312), [325](#_page325), [329](#_page329), [332](#_page332) – [337](#_page337), [340](#_page340) – [343](#_page343), [371](#_page371), [436](#_page436), [442](#_page442), [443](#_page443), [444](#_page444), [458](#_page458), [469](#_page469), [474](#_page474), [506](#_page506)

Щукин Г. Б. [327](#_page327)

Эйзенштейн С. М. [273](#_page273)

Экимов Р. Г. [411](#_page411)

Эрве Ф. [366](#_page366), [437](#_page437)

Эрдман Б. Р. [73](#_page073)

Эрдман Н. Р. [73](#_page073), [76](#_page076), [437](#_page437)

Эрманс В. К. [86](#_page086)

Эспозито [176](#_page176)

Этуш В. А. [436](#_page436), [498](#_page498)

Юдин В. П. [526](#_page526), [529](#_page529), [532](#_page532)

Юдина М. П. [80](#_page080), [527](#_page527)

Юзовский Ю. И. [94](#_page094)

Южин-Сумбатов А. И. [15](#_page015), [32](#_page032), [38](#_page038), [52](#_page052), [80](#_page080), [158](#_page158), [279](#_page279)

Юрьев Ю. М. [88](#_page088)

Юон К. Ф. [53](#_page053), [227](#_page227)

Яблочкина А. А. [271](#_page271), [281](#_page281)

Яковлев Н. К. [271](#_page271)

Яковлев Ю. В. [340](#_page340), [378](#_page378), [426](#_page426)

Якоби [42](#_page042)

Якулов Г. Б. [84](#_page084), [460](#_page460), [507](#_page507)

Яновский Н. П. [60](#_page060)

Яншин М. М. [309](#_page309), [526](#_page526)

Ярон Г. М. [80](#_page080), [474](#_page474)

# **{****529}** Примечания и приложения

{530} Раздел «Примечания и приложения», подбор фотоматериалов сделаны И. Л. СЕРГЕЕВОЙ и Р. Р. ЛИТТВИН

### **{****531}** «Воспоминания»

1. П. А. Марков. О театре. В 4‑х томах, т. 4, М., «Искусство», 1977, с. 101 – 102. [↑](#footnote-ref-2)
2. Свои «Воспоминания» Р. Н. Симонов не успел завершить. Рукопись находится в музее Театра им. Евг. Вахтангова. Публикуется впервые с сокращениями, которые вызваны, главным образом, повторами с книгой «С Вахтанговым» и некоторыми статьями, а также с неясностью ряда мест в оригинале, так как Симонов еще окончательно не подготовил к печати свое сочинение. [↑](#endnote-ref-2)
3. Этот раздел «Воспоминаний» является вариантом первой главы книги «С Вахтанговым». В данном варианте Р. Н. Симонов, опустив более общие моменты развития советского театра 20‑х годов, необходимые ему в книге «С Вахтанговым», сосредоточил свою память на восстановлении спектакля «Свадьба» А. П. Чехова. [↑](#endnote-ref-3)
4. Е. Б. Вахтангов. Материалы, статьи. М., ВТО, 1959, с. 188. [↑](#footnote-ref-3)
5. Там же. [↑](#footnote-ref-4)
6. Далее в тексте «Воспоминаний» идут списки лиц, работавших в разные годы в Театре-студии под руководством Р. Н. Симонова. Редакция сочла более уместным поместить эти списки в разделе примечаний, в том порядке, который придал им автор.

   Список лиц, работавших в Театре-студии под руководством Р. Н. Симонова в течение 11 лет, с 1926 по 1937 г.:

   Симонов Рубен Николаевич — руководитель театра,

   Лобанов Андрей Михайлович — режиссер театра,

   Рапопорт Иосиф Матвеевич — режиссер театра,

   Габович Александр Маркович — режиссер театра,

   Швембергер Виктор Александрович — режиссер театра,

   Матрунин Борис Александрович — художник театра,

   Сизов Николай Иванович — композитор и зав. музыкальной частью,

   Териан Михаил Никитович — композитор и зав. музыкальной частью,

   Анастасьев Дмитрий Николаевич — зав. литературной частью.

   Лица, приглашаемые в разное время на работу в Театр-студию:

   Станицын В. Я. — режиссер на постановку спектакля «Кто идет?»,

   Якулов Г. Б. — художник,

   Федотов И. С. — художник,

   Кузьмин Н. В. — художник,

   Аладжалов С. М. — художник,

   Герман М. Н. — композитор,

   Кочетов В. Н. — композитор,

   Милютин Ю. С. — композитор,

   Шварц Л. А. — композитор,

   Моисеев И. А. — балетмейстер,

   Габович М. М. — балетмейстер,

   Вильямс П. В. — художник,

   Глан Н. А. — балетмейстер.

   Состав труппы Театра-студии с момента основания до выпуска спектакля «Красавица с острова Люлю»:

   1926 – 1928 гг.

   1. Благовидова В. Н. 2. Булатова Е. Б. 3. Габович А. М. 4. Гордон В. И. 5. Делекторская Н. А. 6. Завьялов А. И. 7. Иванов В. К. 8. Иноземцев А. М. 9. Колтыпин А. М. 10. Лазарева Н. В. 11. Марута В. В. 12. Мурзаева И. В. 13. Пажитнов Н. В. 14. Полубояринов Н. С. 15. Поляков С. С. 16. Прокофьев И. Д. 17. Процер В. М. 18. Тарасова К. И. 19. Толкачев И. С. 20. Тряпкин Е. С. 21. Успенский Г. И. 22. Сенкевич Э. Я. 23. Хлыстов Т. С. 24. Черноволенко Г. И. 25. Шульц В. А.

   Артисты, влившиеся в труппу после выпуска спектакля «Красавица с острова Люлю» до слияния студии с Театром Ленинского комсомола:

   1928 – 1937 гг.

   1. Барский А. Р. 2. Берхман В. М. 3. Волкова С. М. 4. Гулиев А. Г. 5. Дагман М. П. 6. Забиякин Е. К. 7. Заславский Ф. О. 8. Захарова В. И. 9. Эволинская М. Н. 10. Зиновьев И. К. {532} 11. Хренов М. В. 12. Клюквин П. Е. 13. Кечекезян Н. К. 14. Лебедев Б. П. 15. Моленгауэр Г. А. 16. Мохов А. А. 17. Недович Л. Д. 18. Немировский А. Б. 19. Павлихина А. Т. 20. Павлова В. И. 21. Паркалаб Н. Н. 22. Петкер Э. Я. 23. Пущевой С. М. 24. Робинзон В. А. 25. Сабинин Ю. К. 26. Сергеева Г. Е. 27. Синельников Г. Д. 28. Солоницкий С. А. 29. Стрелкова М. А. 30. Тамарина Т. А. 31. Теплых И. Н. 32. Тобиаш Э. М. 33. Тульская И. С. 34. Хмара С. М. 35. Щербак П. С. 36. Эрлих В. С.

   Артисты, влившиеся в труппу Театра-студии из Театра юного зрителя в 1934 г.:

   1. Ардасенова Т. А. 2. Гушанский С. Х. 3. Доронин И. М. 4. Петров Н. И. 5. Сажин З. А.

   Группа молодежи, принятая в школу Театра-студии в 1933 г. и входившая в труппу:

   1. Адельгейм А. П. 2. Альцева Т. П. 3. Байкова Е. Н. 4. Гарфельд Л. Е. 5. Гнуни М. М. 6. Георгиу Г. А. 7. Герцик В. В. 8. Данчева Л. И. 9. Девольский Ф. В. 10. Дыховичный В. А. 11. Кепинов А. Г. 12. Кондратьева Г. А. 13. Малинина М. В. 14. Мицкевич Н. А. 15. Нильсен И. П. 16. Пылаева Т. Н. 17. Романова В. Т. 18. Соколова З. А. 19. Соловьева О. С. 20. Утесова Э. Л. 21. Фостер Е. Г. 22. Харитонов И. А. 23. Штеренберг З. А.

   Артисты оркестра, постоянно работавшие в Театре-студии:

   1. Пажитнова Е. С. — пианистка-концертмейстер, 2. Лепилов Д. А. — дирижер оркестра. [↑](#endnote-ref-4)
7. Р. Н. Симонов цитирует текст пьесы по экземпляру Театра им. Евг. Вахтангова. Перевод «Коварства и любви» Шиллера был сделан для театра В. Михайловым. [↑](#endnote-ref-5)
8. Так как анализ спектакля «На крови» в рукописи «Воспоминаний» прерван буквально на полуслове, можно предположить, что Симонов рассчитывал вернуться еще раз к данному материалу. [↑](#endnote-ref-6)
9. Слова Н. П. Погодина Р. Н. Симонов приводит по памяти. [↑](#endnote-ref-7)
10. Как уже говорилось, свои «Воспоминания» Рубен Николаевич не успел завершить: на рассказе об О. Н. Абдулове рукопись обрывается. Свою устную новеллу Абдулов импровизировал каждый раз несколько по-иному. Так, например, еще одну вариацию этой истории мы узнаем от Е. Абдуловой-Метельской (см.: «Осип Наумович Абдулов. Статьи. Воспоминания». М., «Искусство», 1969, с. 28 – 29).

    **«ПРИНЦЕССА ТУРАНДОТ»** [↑](#endnote-ref-8)
11. Третья глава из книги «С Вахтанговым» (М. «Искусство», 1959), наиболее важная для понимания воззрений Р. Н. Симонова на искусство театра. Печатается с незначительными сокращениями. [↑](#endnote-ref-9)
12. Студии, в которых работал Е. Б. Вахтангов:

    *Первая студия МХТ* — Создана К. С. Станиславским и Л. А. Сулержицким в 1912 г. (официальное открытие в 1913 г.). В 1924 г. реорганизована в МХТ Второй.

    *Вторая студия МХТ* — Создана В. Л. Мчеделовым в 1916 г. В 1924 г. актеры, воспитанные в студии, влились в состав труппы МХАТ.

    *Третья студия МХТ* — Вначале это был кружок, организованный в 1913 г. К. И. Котлубай и называвшийся Студенческой драматической студией; его называли также Мансуровской студией (по месту нахождения ее в Мансуровском переулке). Для постановки первого спектакля по пьесе Б. Зайцева «Усадьба Ланиных» и для руководства студией был приглашен Е. Б. Вахтангов. С 1917 г. стала называться Студией под руководством Е. Б. Вахтангова или Студией {533} Вахтангова. 13 сентября 1920 г. состоялось постановление Дирекции МХТ о принятии Студии Вахтангова в систему Художественного театра под названием — Третья студия МХТ.

    *Студия «Габима»* — Основана в Москве в 1918 г. В состав студии вошла часть труппы, созданной ранее в Польше. Официальное открытие студии состоялось 8 октября 1918 г. «Вечером студийных работ». Некоторое время студией руководил Е. В. Вахтангов, лекции по системе читал К. С. Станиславский. Крупнейшим театральным событием явился спектакль «Гадибук» Ан-ского в постановке Вахтангова, художник Н. И. Альтман. В 1928 г. труппа студии уехала на гастроли в Западную Европу.

    *Студия Ф. И. Шаляпина* — Организовалась в 1918 г. из любительского кружка в доме Ф. И. Шаляпина. В 1921 г. стала называться «Театр РСФСР IV», а в 1924‑м — «Опытно-показательный театр МОНО». Студия была драматической, но с 1924 г. организуется также музыкально-вокальная часть и ставятся оперные спектакли. В студии в основном преподавали артисты Художественного театра, руководителем становится Л. М. Леонидов. Е. Б. Вахтангов приглашается на постановку пьесы Шницлера «Зеленый попугай», которая не была завершена. В 1926 г. студия закрывается.

    *Драматическая студия А. О. Гунста* — Основана в 1917 г., руководитель — А. О. Гунст, художник и артист. В 1918 г. во главе студии — А. О. Гунст, Е. Б. Вахтангов и С. С. Глаголь, художественный критик и художник. В качестве педагогов работали актеры Первой студии МХТ и ученики Е. Б. Вахтангова по Мансуровской студии. В 1920 г. студия Гунста распалась, студийцы перешли в Мансуровскую студию и во вновь организованный Техникум им. А. Пушкина.

    *Армянская драматическая студия* — Организована в 1921 г. в Москве. Руководителем был вначале Е. Б. Вахтангов, потом — Р. Н. Симонов. Преподавателями были приглашены ученики Е. Б. Вахтангова — И. М. Кудрявцев и И. М. Рапопорт. Занятия в студии велись на основе системы К. С. Станиславского и творческих принципов Е. Б. Вахтангова. Студия закончила свое существование в Москве в 1925 г., и ее ученики переехали в Армению. Многие из них стали впоследствии известными актерами и режиссерами.

    *Еврейская студия «Культурлига»* — Организована в 1919 г. в Киеве, затем в 1921 г. переехала в Москву. Руководители — К. А. Кунин и Э. Б. Лойтер. Е. Б. Вахтангов давал в студии уроки и привлек для работы своих учеников: Б. В. Щукина и Р. Н. Симонова. По предложению Вахтангова для чтения курса лекций по режиссуре был приглашен В. Э. Мейерхольд. Студия просуществовала в Москве два с половиной года.

    *Пролеткульт* — Пролетарская культурно-просветительная организация. Создана в Петрограде в 1917 г., затем получила широкое распространение во многих городах страны. Ставила перед собой ошибочную задачу — противопоставление новой пролетарской культуры культурному наследию прошлого. В 1920 г. В. И. Ленин написал проект резолюции «О пролетарской культуре», где осуждались попытки создания «чистой» пролетарской культуры без усвоения культурных ценностей, накопленных человечеством. Центральный театр-студия «Пролеткульт» в Москве возник в 1918 г. В 1920 г. был преобразован в Первый рабочий театр Пролеткульта. В 1922 г. театр распался и перешел в ведение профсоюзов. В 1932 г. в связи с ликвидацией РАПП окончательно прекратилось существование театров Пролеткульта.

    *Оперная студия Большого театра* — Создана в 1918 г. под руководством К. С. Станиславского. Задача студии — воспитать артиста-певца, в равной степени владеющего и вокальным и драматическим искусством. В 1924 г. {534} студия была отделена от Большого театра и передана в ведение Главнауки. Вскоре Оперной студии вместе с Музыкальной студией МХАТ было предоставлено помещение на Б. Дмитровке. В 1928 г. обе студии слились и стали называться Оперным театром им. К. С. Станиславского. В 1941 г. Оперный театр им. К. С. Станиславского был слит с Музыкальным театром им. Вл. И. Немировича-Данченко под названием — Музыкальный театр им. народных артистов СССР К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. [↑](#endnote-ref-10)
13. «Н. Г. Чернышевский об искусстве». М., Изд‑во Академии художеств СССР, 1950, с. 130. [↑](#footnote-ref-5)
14. «Н. Г. Чернышевский об искусстве». М., Изд‑во Академии художеств СССР, 1950, с. 94. [↑](#footnote-ref-6)
15. Там же, с. 95. [↑](#footnote-ref-7)
16. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М., ВТО, 1959, с. 214. [↑](#footnote-ref-8)
17. Раньше этот раздел системы назывался «Фантазия». Новое название — «Воображение» — появилось уже после смерти Вахтангова, но существо мыслей Станиславского не изменилось. *(Прим. автора)*. [↑](#footnote-ref-9)
18. К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 2. М., «Искусство», 1954, с. 94 – 95. Далее в ссылках на это издание будут указаны том и страницы. [↑](#footnote-ref-10)
19. Надпись на фотографии, подаренной К. С. Станиславским Е. Б. Вахтангову 20 апреля 1915 г. [↑](#endnote-ref-11)
20. См.: К. С. Станиславский. т. 6, с. 255 – 258. [↑](#footnote-ref-11)
21. Макс Рейнхардт (1873 – 1943) — немецкий актер, режиссер, театральный деятель. [↑](#endnote-ref-12)
22. Журнал «Любовь к трем апельсинам» (подзаголовок «Журнал доктора Дапертутто»). Первый номер журнала вышел в январе 1914 г. Художник Ю. Бонди. Журнал издавался группой участников Студии В. Э. Мейерхольда под его руководством. [↑](#endnote-ref-13)
23. К. С. Станиславский. т. 2, с. 258. [↑](#footnote-ref-12)
24. К. С. Станиславский. т. 2, с. 328. [↑](#footnote-ref-13)
25. «Потоп» — пьеса Г. Бергера, поставленная Е. Б. Вахтанговым в Первой студии МХТ в 1915 г., затем — в Студии Вахтангова в 1919 г. [↑](#endnote-ref-14)
26. К. С. Станиславский. т. 2, с. 78. [↑](#footnote-ref-14)
27. См.: Н. Горчаков. Режиссерские уроки Вахтангова. М., «Искусство», 1957, с. 182 – 183. [↑](#footnote-ref-15)
28. К. С. Станиславский. т. 3, с. 156. [↑](#footnote-ref-16)
29. К. С. Станиславский, т. 3, с. 164. [↑](#footnote-ref-17)
30. Там же, с. 166. [↑](#footnote-ref-18)
31. Там же, с. 186. [↑](#footnote-ref-19)
32. Там же, с. 187. [↑](#footnote-ref-20)
33. К. С. Станиславский, т. 3, с. 167. [↑](#footnote-ref-21)
34. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи, М., ВТО, 1959, с. 167 – 168. [↑](#footnote-ref-22)
35. На гастролях в Париже в 1928 г. вахтанговцы играли «Принцессу Турандот» Гоцци, «Карету святых даров» Мериме, «Чудо св. Антония» Метерлинка и «Виринею» Л. Сейфуллиной и В. Правдухина. [↑](#endnote-ref-15)
36. П. Марков. Правда театра, М., «Искусство», 1965, с. 479 – 480. [↑](#footnote-ref-23)
37. Крэг, Гордон (1872 – 1966) — английский режиссер, художники теоретик театра.

    **СТАТЬИ Р. Н. СИМОНОВА** [↑](#endnote-ref-16)
38. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М., ВТО, 1959, с. 214. [↑](#footnote-ref-24)
39. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М., ВТО, 1959, с. 105 – 106. [↑](#footnote-ref-25)
40. Б. В. Щукин. Статьи, воспоминания, материалы. М., «Искусство», 1965, с. 301. [↑](#footnote-ref-26)
41. Здесь и дальше сведения о публикации той или иной статьи см. в разделе «Библиография» ([стр. 549](#_page549)). [↑](#endnote-ref-17)
42. Имеется в виду спектакль в Театре-студии Р. Симонова в постановке А. М. Лобанова. [↑](#endnote-ref-18)
43. В. И. Немирович-Данченко. «Театральное наследие», т. 1, М., «Искусство», 1952, с. 249. [↑](#footnote-ref-27)
44. «Матросы из Катарро» Ф. Вольфа Дикий поставил в 1932 г., «Вздор» К. Финна — в 1934‑м и «Глубокую провинцию» М. Светлова в 1935 г. [↑](#endnote-ref-19)
45. В Малом театре Дикий поставил «Мещан» М. Горького в 1946 г., «Московский характер» А. Софронова — в 1948‑м и «Люди доброй воли» Г. Мдивани в 1950 г. [↑](#endnote-ref-20)
46. «Тени» М. Салтыкова-Щедрина были поставлены в 1953 г. [↑](#endnote-ref-21)
47. См.: журнал «Театр», 1959, № 11. [↑](#endnote-ref-22)
48. См.: В. Саппак и В. Шитова. Борис Равенских и его манифест. — «Театр», 1960, № 2. [↑](#endnote-ref-23)
49. Речь идет о статье Н. П. Охлопкова «Об условности», опубликованной в журнале «Театр» (1959, № 11). [↑](#endnote-ref-24)
50. См. статью М. Ромма («Театральная жизнь», 1961, № 11). [↑](#endnote-ref-25)
51. Имеется в виду книга «С Вахтанговым». [↑](#endnote-ref-26)
52. {535} С. М. Волконский (1860 – 1937) — русский театральный деятель. Волконский требовал от актеров точного и сознательного управления своей речью и движением. Книгу Волконского «Выразительное слово» (1913) высоко ценил К. С. Станиславский. [↑](#endnote-ref-27)
53. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М., ВТО, 1959, с. 168. [↑](#footnote-ref-28)
54. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М., ВТО, 1959, с. 168. [↑](#footnote-ref-29)
55. Заглавие дано редакцией. Данный отрывок взят из статьи Р. Н. Симонова «Путь актера» (см.: сб. «Б. В. Щукин. Статьи, воспоминания, материалы». М., «Искусство», 1965). Редакция не опубликовала текст этой статьи целиком, так как он повторяет то, что сказано у Р. Н. Симонова о Б. В. Щукине в книге «С Вахтанговым» (глава о «Принцессе Турандот») и в симоновских мемуарах. Рассказ о Щукине — городничем в «Ревизоре» Н. В. Гоголя был написан Симоновым заново, когда он готовил статью в сборник о Борисе Васильевиче. [↑](#endnote-ref-28)
56. Большинство статей этого раздела написаны специально для данного сборника и публикуются впервые. Это обстоятельство в примечаниях каждый раз не оговаривается, и ссылки на источники даются лишь в тех случаях, когда та или иная статья была уже ранее напечатана. [↑](#endnote-ref-29)
57. Завадский, Юрий Александрович (1894 – 1977) — русский советский режиссер, актер, педагог, театральный деятель. Народный артист СССР. Статья его впервые была напечатана в журнале «Театр», 1969, № 9. [↑](#endnote-ref-30)
58. Симонов, Евгений Рубенович — советский режиссер, педагог. Народный артист СССР. Сын Р. Н. Симонова, после его смерти — художественный руководитель Театра Вахтангова. [↑](#endnote-ref-31)
59. Мансурова Цецилия Львовна (1897 – 1976) — советская актриса. Народная артистка СССР. С 1919 г. ее творческий путь был связан с Театром Вахтангова. [↑](#endnote-ref-32)
60. Толчанов, Иосиф Моисеевич — советский актер, режиссер, педагог. Народный артист СССР. В 1918 г. приходит в Студию Вахтангова, затем становится актером Вахтанговского театра. [↑](#endnote-ref-33)
61. Ремизова, Александра Исааковна — советская актриса, педагог. Народная артистка СССР. В Театре Вахтангова работает с 1926 г., с начала 40‑х гг. выступает главным образом как режиссер. [↑](#endnote-ref-34)
62. Синельникова, Мария Давыдовна — советская актриса, педагог. Народная артистка РСФСР. В 1920 г. приходит в студию Вахтангова, в дальнейшем становится актрисой Вахтанговского театра. [↑](#endnote-ref-35)
63. Осенев, Владимир Иванович (1908 – 1977) — советский актер. Народный артист РСФСР. В 1933 г. приходит в Театр Вахтангова, в котором и работает до конца жизни. [↑](#endnote-ref-36)
64. Борисова, Юлия Константиновна — народная артистка СССР, актриса Театра Вахтангова. [↑](#endnote-ref-37)
65. Гриценко, Николай Олимпиевич (1912 – 1979) — народный артист СССР, актер Театра Вахтангова. [↑](#endnote-ref-38)
66. Спектакль «Последний день» В. Шкваркина был поставлен в 1945 г., режиссер А. Тутышкин. [↑](#endnote-ref-39)
67. Ульянов, Михаил Александрович — народный артист СССР, актер Театра Вахтангова. [↑](#endnote-ref-40)
68. {536} Педагоги М. А. Ульянова в Омске и в Училище имени Б. В. Щукина. [↑](#endnote-ref-41)
69. Спектакль «Крепость на Волге» И. Кремлева был поставлен Р. Н. Симоновым в 1949 г. [↑](#endnote-ref-42)
70. Ульянов имеет в виду роль Трилецкого в пьесе А. Чехова «Платонов» в исполнении Ю. Яковлева (постановка А. Ремизовой, 1960 год). [↑](#endnote-ref-43)
71. Снежницкий, Лев Дмитриевич (1910 – 1975) — актер, театровед. [↑](#endnote-ref-44)
72. Г. Бояджиев. Суд над Горловым. «Поэзия театра», М., «Искусство», 1960, с. 190. [↑](#footnote-ref-30)
73. Здание Театра им. Вахтангова на Арбате было разрушено фашистской бомбой в ночь с 23 на 24 июля 1941 г. и в 1943 г. еще не было восстановлено. [↑](#endnote-ref-45)
74. Максакова, Людмила Васильевна — заслуженная артистка РСФСР, актриса Театра Вахтангова. [↑](#endnote-ref-46)
75. К. С. Станиславский, т. 3, с. 186. [↑](#footnote-ref-31)
76. Р. Симонов. С Вахтанговым. М., «Искусство», 1959, с. 141. [↑](#footnote-ref-32)
77. Немировский, Аркадий Борисович — артист, педагог. В Театре Вахтангова работал с 1937 по 1959 г. [↑](#endnote-ref-47)
78. Пименов, Владимир Федорович — советский критик и театральный деятель. С 1944 по 1948 г. работал в Театре им. Вахтангова в качестве директора. Данный текст является сокращенным и несколько измененным вариантом статьи В. Пименова «Жизнь, отданная театру» (Библиотечка «Огонька», М., изд‑во «Правды», 1973). [↑](#endnote-ref-48)
79. Бояджиев, Григорий Нерсесович (1909 – 1974) — советский театровед и театральный критик, доктор искусствоведения, профессор. Статья была впервые напечатана в журнале «Дружба народов», 1967, № 12. [↑](#endnote-ref-49)
80. Р. Н. Симонов. С Вахтанговым. М., «Искусство», 1958, с. 194. [↑](#footnote-ref-33)
81. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи, М., ВТО, 1959, с. 168. [↑](#footnote-ref-34)
82. Максакова, Мария Петровна (1902 – 1974) — советская оперная певица, народная артистка СССР. [↑](#endnote-ref-50)
83. Петкер, Борис Яковлевич — актер Московского Художественного театра, народный артист СССР. [↑](#endnote-ref-51)
84. Утесов, Леонид Осипович — артист эстрады, народный артист СССР. Утесова Эдит Леонидовна — артистка эстрады, дочь Утесова. [↑](#endnote-ref-52)
85. Славин, Лев Исаевич — писатель, драматург. [↑](#endnote-ref-53)
86. Крон, Александр Александрович — советский писатель, драматург. [↑](#endnote-ref-54)
87. Зорин, Леонид Генрихович — советский писатель, драматург. [↑](#endnote-ref-55)
88. Кауфман, Сара Симоновна — театровед, научный сотрудник Государственного центрального театрального музея им. А. Бахрушина. В 1945 – 1946 гг. присутствовала на репетициях Р. Н. Симонова. Материалом для ее статьи послужили записи этих репетиций. [↑](#endnote-ref-56)
89. Ц. Л. Мансурова. Моя работа над ролью. (Рукопись хранится в Кабинете драматических театров ВТО.) [↑](#footnote-ref-35)
90. Мастерская опытно-героического театра была организована в 1921 г. актером Камерного театра Б. А. Фердинандовым и писателем, драматургом В. Г. Шершеневичем. В Мастерской работали М. И. Гаркави, М. Г. Мухин, М. И. Жаров и др., в 1924 г. она распалась. [↑](#endnote-ref-57)
91. {537} Гаевский, Вадим Моисеевич — советский театровед, критик. Статья впервые напечатана в журнале «Театр», 1969, № 6. [↑](#endnote-ref-58)
92. Костанян, Мурад Константинович — советский актер, народный артист Арм. ССР. [↑](#endnote-ref-59)
93. Хачатуров (Хачатурян), Сурен Ильич (1889 – 1934) — советский театральный деятель, режиссер. В 1913 г. вошел в организационную группу Первой студии МХТ. [↑](#endnote-ref-60)
94. Вруйр, Арам Минасович (1863 – 1924) — армянский актер. [↑](#endnote-ref-61)
95. Фельдман, Яков Соломонович (1913 – 1978) — советский театровед. Статью Я. Фельдмана дополняет публикация бесед его с Р. Н. Симоновым в Ялте. Беседы датируются 16 и 22 августа 1959 г. [↑](#endnote-ref-62)
96. «Правда», 1968, 7 декабря. [↑](#footnote-ref-36)
97. «Правда Востока», 1963, 23 октября. [↑](#footnote-ref-37)
98. П. Марков. Новейшие театральные течения (1898 – 1923). М., 1924, с. 56. [↑](#footnote-ref-38)
99. История советского драматического театра. В 6‑ти томах, т. 3. М., «Наука», 1967, с. 393. [↑](#footnote-ref-39)
100. Фонд Института искусствознания имени Хамзы. Материалы по истории узбекского театра, т. II, с. 109. [↑](#footnote-ref-40)
101. Р. Симонов. С Вахтанговым. М., «Искусство», 1959, с. 7, 8. [↑](#footnote-ref-41)
102. Узбекский советский театр (кн. 1). Ташкент, Изд‑во «Наука», 1966. [↑](#footnote-ref-42)
103. Р. Симонов. Замечательная эпоха. — «Советский театр», 1932, № 10 – 11, с. 30 – 32. [↑](#footnote-ref-43)
104. Там же, с. 30. [↑](#footnote-ref-44)
105. Р. Симонов. С Вахтанговым. М., «Искусство», 1959, с. 146. [↑](#footnote-ref-45)
106. Там же, с. 125. [↑](#footnote-ref-46)
107. Там же, с. 146. [↑](#footnote-ref-47)
108. П. Марков. Правда театра. М., «Искусство», 1965, с. 332. [↑](#footnote-ref-48)
109. М. Х. Кадыров. Традиционный узбекский театр и его место в формировании узбекского советского театра. Ташкент, 1975, с. 117, 118. [↑](#footnote-ref-49)
110. «Ташкентская правда», 1963, 30 октября. [↑](#footnote-ref-50)
111. Там же. [↑](#footnote-ref-51)
112. См. раздел [«Библиография печатных работ Р. Н. Симонова»](#_Toc403216300). [↑](#footnote-ref-52)
113. Речь идет об опере Дж. Гершвина «Порги и Бесс», которую на гастролях в Москве и Ленинграде в 1956 г. показала американская труппа «Эвример-опера». Симонов высоко ценил этот спектакль и написал о нем рецензию («Театр», 1956, № 4). [↑](#endnote-ref-63)
114. Барташевич, Константин Михайлович (1899 – 1975) — советский актер. [↑](#endnote-ref-64)
115. Театр-студия «Альба» организована в 1919 г. Руководитель студии — Л. Кириллович, режиссер и драматург. Задача студии — создать «театр мистического романтизма и светотени». Спектакли часто шли в полной темноте, с высвеченными силуэтами актеров, с игрой полутонов, светотеней. В 1926 г. студия была переименована в Театр живой печати (по существу, в Театр чтеца), который просуществовал до 1928 г. [↑](#endnote-ref-65)