Старк Э. А. (Зигфрид). **Царь русского смеха. К. А. Варламов**. Петроград: Художественная фотоцинкография и типография «А. А. Евдокимов и Ко», 1916. 119 с.

Вместо предисловия 7 [Читать](#_Toc411186093)

Глава I. Происхождение и первые шаги 9 [Читать](#_Toc411186094)

Глава II. Дух творчества Варламова. — Да здравствует актер! 23 [Читать](#_Toc411186095)

Глава III. Варламов в некоторых ролях русского художественного репертуара 59 [Читать](#_Toc411186096)

Глава IV. Варламов и Островский 84 [Читать](#_Toc411186097)

Глава V. Царь русского смеха 104 [Читать](#_Toc411186098)

# **{****7}** Вместо предисловия

Настоящая более чем скромная книга отнюдь не претендует на полное выяснение творчества Варламова. Мы, люди, пишущие о театре, к сожалению, всегда больше уделяем вниманья авторам, чем актерам, даже самым талантливым. При жизни Варламова необходимо было в интересах увековечения его творчества, ныне умершего вместе с ним, записывать его игру в мельчайших подробностях. Это не было сделано, а теперь, когда артиста уже нет между нами, оказывается, что многие детали его творчества уже ускользнули из памяти, весьма несовершенной для того, чтобы удержать целиком образ, созданный актером. Но если, пробежав эту книгу, читатель-театрал скажет: «я все же вижу лик Варламова, каким я его знал», — автор почтет себя вполне удовлетворенным.

*Петроград. 1, XII. 1915 г*.

*Эдуард Старк (Зигфрид)*.

# **{****9}** ГЛАВА I.Происхождение и первые шаги

Константин Александрович Варламов родился в Петрограде 11‑го мая 1848 года. Он был вторым сыном композитора Александра Егоровича Варламова, который в качестве автора множества романсов и русских песен, в свое время пользовавшихся большой популярностью, оставил заметный след в истории русской музыки, примыкая по всему складу своего дарования к чисто национальному направлению, имевшему своей главой славного Михаила Ивановича Глинку. Таким образом творческая стихия отразилась наследственным путем в сыне, приняв только другую форму, быть может, менее благодарную, потому что искусство актера, с ним родившись, с ним же и умирает, но не менее, если даже не гораздо более, яркую и полную трепета живой жизни. Но непосредственным, так сказать, физическим, влиянием наследственности и ограничилось все необходимое для развития грядущего таланта, которому суждено было стать лучшим украшением русского театра конца XIX и начала XX века: отец Варламова умер, когда мальчик находился еще в утробе матери. Это была трагическая история. Как рассказывает сам Варламов в {10} своей автобиографии, отец его в один не прекрасный день уехал играть в карты к доктору Нарановичу, а ночью его привезли домой уже мертвым: он скончался от разрыва сердца. Мать Варламова, бывшая на четвертом месяц беременности, не вынесла внезапно обрушившегося на нее столь тяжкого удара и заболела нервным параличом, проведя целых шесть недель без сознания, и то обстоятельство, что ребенок все-таки родился живым, хотя и очень слабым, положительно следовало приписать своего рода чуду. И кто бы мог предсказать, что этот самый ребенок, которому вдобавок в самом раннем детстве пришлось вынести такую тяжелую болезнь, как черная оспа, вырастет могучим и крепким, ибо Варламов при жизни своей в общем отличался завидным здоровьем, и если бы не известное страшное ожирение всего организма, приведшее к страданию сердца, артист мог бы прожить еще гораздо дольше.

После смерти отца семья Варламова осталась конечно, как это, к сожалению, слишком часто случается в русских артистических семьях, без всяких средств. Была назначена пенсия в размере 18 рублей в месяц, что даже при тогдашней дешевизне совершенно не могло быть достаточным для существования целой семьи. Детство Варламова прошло безрадостно; тяжелая нужда, почти нищета, служила спутником жизни того, кому суждено было в последствии стать утешителем множества людей, принося им радость светлого, художественного творчества, и кто сам представлялся постоянно какою-то воплощенною радостью жизни. Видно, здоровая, могучая сила была глубоко была заложена в артисте, пустив неистребимые корни, если он мог выйти целым из той юдоли печали, какою являлось его детство, и вынести непотревоженную {11} душу, лишенную ростков пессимизма, потому что этого последнего в его творчестве нельзя было найти ни малейшего следа. А творчество Варламова шло из глубины его личного «я», из самых сокровенных тайников его духа, и конечно, если бы там дрожали какие-нибудь черные тени, они наложили бы свой хотя бы даже едва уловимый отпечаток на игру артиста.

Так в нищете прошли по свидетельству самого Варламова все первые и лучшие годы жизни до наступления уже почти зрелого возраста. С величайшим трудом удавалось сводить концы с концами благодаря тому, что мать его, не разгибая спины, проводила дни и ночи над вышивками, продавая их за гроши.

Таким образом в окружающей обстановке не содержалось ничего такого, что могло бы благотворно содействовать развитию дремавших в Варламове творческих сил, и кто знает, может быть под дальнейшими ударами судьбы они и вовсе бы заглохли, и вышел бы Варламов на узкую дорогу какого-нибудь мелкого чиновника в казенной палате. Но счастливый случай все повернул в другую сторону.

Семья Варламова водила дружбу с семьей артистки Александринского театра Струйской, и это обстоятельство мало-помалу пробудило в юноше Варламове страстное влечение к сцене, принявшее с течением времени некоторую реальную форму. В каком-то сарае на Черной речке молодежь вздумала ставить спектакли, где впервые обнаружились робкие проблески будущего громадного таланта. Ободренный удачным началом, Варламов пишет письмо к А. М. Читау в Кронштадт, и она устраивает его в свою труппу на месячный оклад в 25 рублей. Это было в 1867 г., Варламову {12} исполнилось 19 лет, он находился в пор самой цветущей молодости, и первые робкие шаги по сценическим подмосткам, аромат кулис, свет рампы, публика в зрительном зале, наконец, возможность зарабатывать собственный кусок хлеба и не быть в тягость семье, — все это окрыляло его и заставляю с доверием смотреть на будущее. Для него начиналось хотя и трудное, но свободное независимое состояние. Восемь лет прошли в непрерывных скитаниях по провинции, где в то время театральное дело было далеко не таким обеспеченным и устойчивым, как мы наблюдаем это теперь во всех крупных городах успел побывать молодой Варламов, и 1875 год, сыгравший такую крупную роль в его жизни, застает будущего знаменитого артиста в Нижнем Новгороде, театр которого является одним из древнейших в России; он открыт в конце XVIII века князем Шаховским, устраивавшим в нем публичные представления при участии труппы, составленной из его собственных крепостных. Во времена Варламова театр этот находился под управлением Нижегородского землевладельца и почетного мирового судьи Федора Константиновича Смалькова; спектакли в нем шли круглый год, за исключением Великого поста, по четыре раза в неделю. В сезоне 1874 – 1875 гг. труппа этого театра была довольно большая и тщательно подобранная. Варламов занимал в ней амплуа первого комика, получая жалованья за зимний и весенний сезоны 200 рублей, за 55 дней ярмарочного сезона с 15‑го июля по 10‑е сентября, — 700 р. и два полу бенефиса. Вот как ничтожно по сравнению с нынешним оплачивался в то время труд актера, занимавшего одно из первых мест в труппе. Одновременно с Варламовым служил в том же театре на амплуа первого драматического любовника и другой впоследствии тоже знаменитый актер, ставший украшением Московского Малого театра, покойный Александр Павлович Ленский.

{13} Сюда в Нижегородский театр приехал на гастроли Николай Федорович Сазонов, в то время уже занявший видное положение в Императорском Александринском театре, и здесь он обратил внимание на игру молодого Варламова, здесь же и довольно близко сошелся с молодым артистом, своим будущим товарищем по сцене. Знакомство это сыграло для Варламова большую роль. Близились дни, когда ему суждено было окончить свое провинциальное скитальчество. Сазонов наговорил много лестного для Варламова за кулисами Александринского театра, проложив таким образом дорожку для вступления в его труппу нового сочлена. А затем произошло событие, о котором сам Варламов так рассказывает в своей автобиографии.

«Совершенно неожиданно я поступил на Императорскую сцену. Прожив весь пост в Петрограде, я начал собираться в Нижний, где я заключил на круглый год выгодный очень контракт и куда я должен был явиться к 1 мая. Ко мне пришел И. И. Киселевский, как раз застав меня за укладкой вещей.

— Голубчик, умоляю, выручи, сыграй завтра, в мой спектакль в Благородном собрании в “Злобе дня” Хлопонина, — актер, который должен был играть эту роль, заболел, не погуби отказом.

Я согласился и это дало толчок моему поступлению сюда. На спектакле был А. А. Нильский, которому я очень понравился, и он, придя на другой день к начальнику репертуара П. С. Федорову, много говорил с ним обо мне, в этом же {14} обществе находился Н. Ф. Сазонов, который заявил, что он меня отлично знает, и тоже сказал доброе слово. П. С. был дружен когда-то с моим покойным отцом, сейчас же согласился на мой дебют и поручил все это Н. Ф. Сазонову. Всю жизнь я не забуду, что переживал я на первой репетиции и спектакле в той же роли, Хлопонина, — и не забуду… какое ощущение я испытывал при звуке первого аплодисмента в Александринском театре».

Знаменательное для нашего театра событие это произошло 8‑го мая 1875 года, а 19‑го мая К. А. Варламову объявили, что он принят в состав Императорской труппы. Судьба Варламова была обеспечена, началась служба искусству в спокойных условиях существования артиста казенных театров, началось и постепенное восхождение к мастерству тончайшей отделки, к овладению всеми секретами исключительно яркого творчества, к занятию первого места среди любимцев публики, благодарной за часы большого художественного наслаждения, вызываемого чудесной игрой артиста. Первые шаги Варламова на Императорской сцене, конечно, еще далеки были от художественного совершенства, приходилось ему играть много вовсе ничтожных ролей, выступать в совершенно пустых водевилях, какими в то время переполнен был репертуар Александринского театра, первого театра в столице. Так прошло два года. В 1877 году умер Василий Иванович. Виноградов, занимавший амплуа первого комика, и тогда его роли перешли к Варламову. Это было нелегкое наследие, потому что Виноградов считался очень талантливым актером. Так же, как и Варламов, он поступил на сцену, уступая инстинктивному влечению, причем сначала был даже неграмотен, выучился читать по комедиям Коцебу и упорным трудом {16} добился того, что стал подниматься по лестнице театрального счастья все выше и выше, пока не завоевал себе первого места сначала в провинции, потом в Александринском театре, куда был принят в 1870 году. Виноградов явился одним из первых и лучших толкователей типов Островского и в самое короткое время сделался любимцем Петроградской публики, переиграв за семь лет своего пребывания на казенной сцене 109 ролей, среди которых наиболее сохранившимися в памяти театралов, благодаря их жизненной яркости, были Бессудный в комедии Островского «На бойком месте», Юсов в «Доходном месте» того же автора и Расплюев в «Свадьбе Кречинского». Естественно, что с переходом его ролей к Варламову у последнего работы сразу прибавилось и работы серьезной. Необходимо тут же отметить, что Варламов вступил на русскую сцену не только без специальной подготовки, но и вообще не получив никакого законченного образования. Он явился сырым талантом, лишенным всякой шлифовки. Восемь лет, проведенных молодым артистом в провинции, не могли принести ему особенно большой пользы в смысле развития тонко-художественной и осмысленной игры, способности вдумываться в характер изображаемого лица и исчерпывать все мелочи для надлежаще выпуклого, жизненно правдивого его сценического воплощения, потому что тогда, как и теперь, особые условия сценической работы в провинции не давали возможности при необычайной спешке в подготовке спектаклей, вызванной частой переменой программы, сосредоточиваться подолгу на воссоздании одного какого-нибудь типа, тщательно его обдумывать, так сказать поворачивать его со всех сторон, используя к пущей выгоде все заложенные в нем возможности. Наконец, и не у кого было поучиться. Для {17} молодого артиста, еще только пробующего развернуть свои крылья, окружающая художественная атмосфера имеет очень большое значение. Такая атмосфера как раз создалась для Варламова, едва лишь он вступил в Александринский театр, потому что в труппе этого последнего, громадной не только по тому времени, но и по нынешнему, насчитывавшей 122 человека, было как в мужском, так и в женском составе несколько имен, которыми по всей справедливости гордится русский театр. Так в первом мы находим знаменитого Василия Васильевича Самойлова, Бурдина, известного своим непременным участием во всех постановках пьес Островского и связанного узами личной дружбы с драматургом, молодого Сазонова, который к тому времени, отдав дань увлечению легкомысленным жанром оперетки, усиленно насаждавшейся в Александринском театре, выходил на дорогу более серьезной и продуктивной художественной работы, Нильского, Виноградова, многие роли которого, как мы упоминали выше, перешли после его смерти к Варламову, и других менее замечательных, но все же талантливых артистов. А в женском персонале выделялись Жулева, Струйская 1‑я, Левкеева, Читау, Сабурова, Савина, звезда которой тогда только что восходила: она вступила в труппу годом раньше Варламова, в апреле 1874 года. Окруженный таким образом целой плеядой блестящих имен, Варламов имел возможность, прислушиваясь и присматриваясь, заимствовать многое для себя с великою пользой, и очень скоро молодой артист стал выдвигаться в первые ряды своих товарищей, снискав среди них большую популярность. Параллельно росла и популярность в публике, которая быстро разглядела и полюбила здоровый, бодрый, жизнерадостный талант молодого {18} комика. Справедливость требует отметить, что Варламова не затирали, как это, к сожалению, слишком часто наблюдается с молодыми артистами, вступающими в труппу Александринского театра, и занимали его даже при постановках новых пьес. Так уже 8‑го декабря, 1875 года, на первом представлении в бенефис Бурдина новой комедии Островского «Волки и овцы», Варламов играет Чугунова, роль большую и ответственную, которая впоследствии так и осталась за ним во всех дальнейших спектаклях этой пьесы до самого последнего времени. В 1876 году, 22‑го ноября, опять же в бенефис Бурдина ставится другая новая комедия Островского «Правда хорошо, а счастье лучше», и Варламов играет роль Силы Грознова, в которой он был так хорош и которую играл почти бессменно на протяжении 40 лет своей службы в Александринском театре и в ней же выступил 31‑го января. 1911 года, празднуя свой 35‑летний юбилей. В 1877 году, 24‑го октября, он принимает участие в идущей в 1‑й раз для бенефиса Монахова новой комедии А. А. Потехина «Выгодное предприятие», где молодой артист исполняет чрезвычайно выигрышную роль Ардальона Ковырнева, бедного мелкопоместного дворянина, роль, которую Варламов продолжал играть спустя 24 года при последних представлениях этой комедии, происходивших в 1901 году.

В дальнейшем биография К. А. Варламова не блещет фактами, которые сообщали бы ей особенный интерес и заставляли бы рассматривать личность Варламова в связи с событиями его жизни с разных сторон. В смысле внешнем это такая же бедная биография, как и другого великого русского художника, на ином лишь поприще: композитора А. К. Глазунова, {20} в одной и той же квартире проведшего 50 лет своей жизни. Происходит это в силу того простого обстоятельства, что выявление личного «я» у Варламова было только одно: Варламов был актер, и этим исчерпывалось все поле приложения его деятельности. По тому времени, когда звание актера почиталось чем-то предосудительным в известных кругах общества и тем полагалась некоторая препона к разветвлению и расширению актерской деятельности, ограниченность приложения актерских сил не была удивительной. Это могло бы показаться странным скорее для нашего времени, знающего необычайное расширение театральных функций, их усложнение и утончение и вообще проникновение в атмосферу театра более одухотворенной и изысканной культуры. Раньше актер был только актер, лицедей в прямом смысле этого слова. Давали ему в руки роль, он ее учил, думал над ней, и если роль требовала ярко окрашенной внешней типичности, актер приглядывался к волнующейся окрест него толпе людей, брал оттуда все наиболее колоритное, своеобразное, курьезное, и накапливал в своей памяти множество черт, необходимых для некоего собирательного типа, точно построенного на внешней наблюдательности. Затем актер работал на репетициях. Наступал вечер спектакля, актер шел творить на глазах публики чудо оживления сценических образов. Потухала рампа, он снимал парик, смывал белила и румяна и ехал домой, либо в излюбленный ресторанчик — посидеть и поболтать с друзьями. И так изо дня в день. Все интересы только — в игре, в лицедействе, и вся жизнь только для игры, и не даром М. Г. Савина хорошо выразила это своим афоризмом: «сцена — моя жизнь». Наступившее новое время, время проникновения в театр со {21} всех сторон тонкой культуры, выдвинуло новый тип актера, лик которого стал необычайно многогранен. Появился актер-драматург, актер-профессор, актер-режиссер, актер-археолог, актер-администратор, актер-открыватель новых горизонтов и т. д., все это хотя и очень возвеличило личность и звание актера, но в то же время привело к возникновению нежелательного явления: актер стал разбрасываться, раздроблять по мелочам свою творческую способность, вместо того, чтобы все ее силы сосредоточивать лишь на одном: возможно более проникновенном и художественно законченном воссоздании сценических характеристик, и если вы — директор нового театра, то легче вам сплотить вокруг своего знамени актера-режиссера, администратора, педагога и стилизатора, чем составить просто хорошую дисциплинированную в смысле ансамбля труппу. Типичным образчиком большой разносторонности, к счастью проявляемой в исключительно выгодном свете, является князь Александр Иванович Сумбатов-Южин, актер в чистом виде — актер-лицедей, актер-педагог, давший русскому театру многих хорошо обученных деятелей, актер-режиссер и актер-администратор, доказавшей блестяще свои способности последнего рода на посту управляющего Московским Малым театром. И несомненно, биография Южина представила бы собой большой интерес с точки зрения выяснения всех сторон весьма пестрой его деятельности, необычайно обильной фактами всевозможного рода. Совсем другое биография Варламова, принесшего все свои способности лишь одному делу: лицедейству, сценическому творчеству, и если бы мы стали прослеживать шаг за шагом его жизнь, дело свелось бы лишь к простому перечню одних и тех же фактов: тогда-то Варламов сыграл впервые такую-то роль с {22} большим или меньшим успехом. И это было бы вовсе не любопытно. Поэтому нас гораздо больше интересует посильное выяснение творческого лика Варламова, чем он был для русской сцены и за что снискал себе такую беспредельную любовь публики. К этому мы теперь и обратимся.

# **{****23}** ГЛАВА II.Дух творчества Варламова. — Да здравствует актер!

Для нынешнего поколения театралов, уже вступивших на вторую половину жизненной дороги, Варламов мыслится как одно из звеньев блестящей цепи: Савина — Жулева — Абаринова с одной стороны, Варламов — Давыдов — Сазонов — Писарев — Медведев — Ленский — Дальский с другой. С этими именами связывается представление о замечательном ансамбле, с которым проходили пьесы, когда и лучшие в репертуаре, а когда и вовсе никчемные, в конце 80‑х годов, времени полной отшлифовки таланта Варламова, и в начале 90‑х. Из этой яркой плеяды — 10 лиц — в живых по настоящую пору осталось только двое; среди них один лишь Давыдов по-прежнему со славой правит свою службу сценическому искусству под сенью Александринского театра, Дальский же, талантливый темпераментный актер, с несомненными данными для трагедии, окончательно определившийся к концу 90‑х годов, бросил в 1900 г. Александринский театр и отдался гастролерству в провинции, лишь изредка появляясь на какой-нибудь петроградской сцене. Список горьких утрат заключили сначала 2‑го августа 1915 г. Константин Александрович Варламов, а затем 8‑го сентября того же года, — Мария Гавриловна Савина.

{24} В чем же состояло искусство Варламова, чем оно так пленяло зрителей, сделав в конце концов своего носителя одним из любимейших актеров?

Искусство Варламова было костью от кости и плотью от плоти реалистического театра, т. е. того театра, ореол которого в наши дни подвергся значительному умалению. Иным оно и не могло быть. Варламов выступил на сцену в ту пору, когда в русской литературе господствовало чисто реальное направление, властно диктуемое стремлением отражать жизнь во всех ее мельчайших, подчас даже натуралистических подробностях, и театр, руководимый частью этой литературы, драматической, прекрасные образцы которой уже даны были Гоголем, Островским, Сухово-Кобылиным, продолжал общую линию идейного захвата в духе чистого реализма. Наше время в противовес этому реальному театру выдвинуло театр условный, жизни не приемлющий, от жизни спасающийся в извилистом лабиринте подчас весьма туманных отвлеченностей. Театр этот, вдобавок занесенный к нам с Запада, решительно парит где-то в облаках. Один из ярых апологетов такого театра, англичанин Гордон Крэг, совершенно определенно не хочет знать никакой «нашей» жизни, утверждая другую жизнь, «которая называется смертью — жизнь тени и смутных образов». Там, в этом абстрактном мире он приглашает искусство черпать свое вдохновение, он зовет всех нас куда-то по ту сторону нашего быта. Это философский путь, против существа которого ничего нельзя возразить, но только большой вопрос: долго ли может удержаться на нем искусство и в особенности искусство театральное?

{26} Всякое произведение искусства мы рассматриваем как опыт преломления какой-нибудь земной реальности сквозь призму субъективного «я» художника. Роман — опыт, драма — опыт, картина — опыт, статуя — опыт. Суммируйте все опыты в романическом род, — что вы найдете? Отражение жизни, ее горестей и радостей, светлых сторон и темных, везде люди с их мыслями, страстями и поступками, везде, следовательно, в конечном выводе мы установим реализм, как главную двигательную пружину этого рода искусства, и чем ближе к действительности будет роман, чем натуральнее в художественном освещении глянет на нас с его страниц живая человеческая жизнь, тем совершеннее окажется создание искусства. То же самое и в драме. Суммируйте все опыты в области живописи, — что же окажется? Пейзаж воспроизводит природу, живопись жанровая — людские отношения; живопись историческая пытается воссоздать былое и угадать подлинный дух угасшей жизни; портрет имеет своей целью лицо человеческое; наконец, живопись символическая, вообще та, где художник стремится выразить отвлеченную идею вплоть до идеи Бога, дает в конце концов чисто реальную обстановку. Все это потому, что мы, пребывая пока что в мире трех измерений, никакого другого, несмотря на все умозрительный попытки, не можем себе представить даже в самой пылкой изощренной фантазии, и все, что остается делать нам, это воспроизводить исключительно предметы видимого мира, быть может, неизмеримо более прекрасные, чем окружающее нас в повседневном быту, но все же вполне конкретные предметы. Таким образом, мы находим, что сумма всех опытов в различных областях искусства, произведенных с самого его начала и до наших дней, дает один и тот же {27} результат, одну и ту же истину: от жизни никуда уйти нельзя, следовательно, основою всякого искусства, раз оно занимается изображением жизни, является реальное воспроизведение всех ее форм, доступных нашему восприятию. Уйти от жизни пытаются лишь те, которые находят, что жизнь, если начать ее пристально рассматривать, неинтересна, скучна, груба, пошла. Подобный взгляд диктуется пессимистическим мировоззрением, в лучшем случае, в худшем же — просто тем, что люди, так говорящие, проглядели настоящую жизнь, ничего о ней не узнав, ничего в ней не поняв. Наконец, надо различать жизнь вселенной во всем величественном многообразии ее проявлений, среди которых человеку принадлежит первое место, и жалкое будничное существование узкого круга людей, поглощенных каким-нибудь унизительным крохоборством. Их жизнь действительно может показаться скучной и глупой, хотя истинно художественное призвание заключается в том, чтобы и в мире будней находить достойный материал для вдохновенного творчества. А сколько на земле среди людей разыгрывается таких сцен, где обнаруживаются великие добродетели и не менее великие пороки, и где добро со злом ведут нескончаемую борьбу, поднимаясь сплошь и рядом до высоты трагического пафоса, сколько происходит таких событий, в которых проявляется величие духа, жажда подвига, самопожертвование любви, сколько бывает радостного, трогательного, забавного и жалкого, словом, мир, где совершается круговорот страстей человеческих, бесконечно разнообразен, заманчив, полон жгучего интереса, и покуда живет под жаркими лучами солнца наша планета, этот мир, а не мир смерти, будет неустанно привлекать внимание всех творящих художественные ценности, всех созидателей красоты в искусстве, в какую бы форму последнее ни отличалось.

{28} Все сказанное подразумевает искусство в полном его объеме. Театр — часть этого искусства. Должен ли и он быть реален, или для него можно сделать исключение, допустив его витать в мире абстракций? На это дает ответ величайший из театральных реалистов Шекспир, устами Гамлета определяя задачу театра. «цель которого была, есть и будет — отражать в себе природу: добро, зло, время, и люди должны видеть себя в нем как в зеркале» (д. III, сц. 2). Это подтверждается тотчас же всем произведением Шекспира, ибо, что же такое «Гамлет», как не сколок жизни, как не удивительнейшее отражение самых разнообразных ее сторон, ибо если бы он не был таким, он не мог бы явиться своего рода настольною книгою человечества, которое в известные периоды существования находило в «Гамлете», как в зеркале, свое ясное отражение. То же самое представляют собою и все остальные великие произведения мировой драматургии, и воплощая их на сцене, невозможно забыть, что этот процесс не может идти иначе, как путем воссоздания наиболее яркого подобия жизни, которое раскрывается перед нами через актера. Театр — это актер, актер — это человек. Актер на подмостках всегда был, есть и будет человеком, потому что если справедлива мысль Шекспира, что все существующее должно видеть себя в театре, как в зеркале, это возможно только путем раскрытия всех богатств человеческой души, всех подробностей сложного и прихотливого в своих изменениях внутреннего мира человека, его страстей и поступков, его желаний и достижений, все это познается зрителями при помощи трудного искусства, которое состоит в отражении авторской мысли через исключительную индивидуальность актера, в создании путем соприкосновения двух различных талантов, писательского и актерского, новой художественной ценности.

{29} Идеи повторяются. Русские драматурги пошли по стопам Шекспира и все, от Фонвизина до Чехова, следовательно, на расстоянии ста лет, только то и делали, что отражали через театр природу и заставляли людей видеть себя в нем, как в зеркале. Мы не отрицаем того, что, подчиняясь духу времени, театр условный сменит театр реальный, но конечно не беремся предсказать, как долго продолжится его царство. Быть может, он снова вернется к своему первоисточнику и станет вплотную к жизни, подобно театру Гоголя и Островского в особенности. Во всяком случае сейчас даже не видно, где и когда начнется его господство. Пока на это имеются лишь робкие намеки. Но если так обстоит дело в данный момент, если реалистический театр вовсе не напоминает собою колосса на глиняных ногах, что же говорить о времени 70 – 80‑х годов прошлого века, когда этот театр знал свои красные дни, и когда под его влияниями вырастали, его идеями питались такие гиганты русской сцены, как Щепкин, Самарин, Садовский, установившие русскую сценическую традицию, и, наконец, наш безвременно угасший Варламов.

Неблагоприятным обстоятельством для Варламова в сущности было то, что он, попав в Александринский театр, в нем и остался. Может быть, было бы лучше, если бы он перешел в Москву, в Малый театр, потому что в «доме Щепкина» более строго блюлись традиции возвышенного и прекрасного, искусство охранялось от привнесения в него элементов пошлости в той или иной степени, что далеко не {30} всегда наблюдалось в Александринском театре. В частности, классический репертуар никогда не пользовался у него фавором в полную противоположность Москве. Была полоса, которую, вступая в Александринский театр, еще захватил Варламов, когда в нем процветала оперетка, и нам странно читать в списке артистов драматической труппы 1875 г. перечень хористов и хористок, содержавшихся специально для опереток! Когда же опереточное засилье прекратилось, пошли нескончаемой чередой большие и маленькие водевили, среди которых лишь некоторые таили в себе элементы подлинной художественности, значительная же часть была совершенно ее лишено, потянулись и просто пустые, глупые пьесы, неизвестно для чего ставившиеся, воцарилась легкая комедия, особенно с доброго почина Виктора Крылова, усердно насаждавшего на сцену свои, по большей степени «перелицованные» с немецкого, произведения, имевшие чисто внешний успех и нравившиеся, быть может, именно потому, что уж очень легко смотрелись, ничего не говоря уму, не затрагивая души, не возбуждая никаких запросов и сомнений, а давая возможность просто с приятностью отдохнуть в театре после сытного обеда.

Варламов, можно сказать, испил полную чашу этой низкопробной сценической эстетики, что видно уже из самого количества сыгранных им ролей, превосходящего по его собственному признанию за 40 лет службы в Александринском театре — 1.000. Это выходить в среднем по 25 за сезон. Спрашивается, когда же у артиста было время работать над своими ролями? Да он и не работал над большинством вовсе и по-своему был прав, ибо они оказывались неизмеримо ниже огромного диапазона его таланта. Когда среди моря {32} всяческой дребедени всплывала роль, исполненная большого художественного значения, Варламов сейчас же это чувствовал и принимался так ее отделывать, что на спектакле получался шедевр, с течением времени совершенствовавшиеся более и более и приводившие публику в восхищение. А между тем, среди этой публики было не мало лиц, которые даже не считали Варламова особенно глубоким по таланту, сплошь и рядом находили, что Варламов буффонит, переигрывает, смешит ради того только, чтобы насмешить, и в угоду грубому вкусу верхнеярусной публики, наполовину состоявшей из сидельцев Гостиного двора, готов выкидывать разные коленца. Слов нет, в первую половину артистической деятельности Варламова с ним это бывало, когда приходилось иметь дело с пьесой, явно на разные коленца рассчитанной. Кроме того, и положение обязывало. Варламов, едва лишь поступил в Александринский театр, так сейчас же попал на амплуа комиков, а так как в то время амплуа строго разграничивались, и, состоявшему на определенном амплуа, артисту вменялось в обязанность строго блюсти достоинство занимаемого им амплуа и вечно памятовать об обязанностях, оным амплуа на него налагаемым, то и Варламову ничего не оставалось другого, как по мере сил и способностей оправдывать доверие: «ты, мол, комик, смеши же народ!!»… Варламов и смешил, часто из-под палки, явно сознавая, что то, что он сейчас играет, совершеннейшая чушь, никому не нужная: ни театру, ни публике, ни ему самому. Публика, выйдя из театра, забудет, чему она собственно смеялась… «Очень смешон был Варламов, но что, к чему и зачем, не сообразишь»… Легко было тут разменяться на мелочи и загубить свой талант, если бы среди моря пошлости {33} не горели ярким блеском одинокие произведения Гоголя и Островского, которые вкупе с иными, впрочем, немногими, столь же художественными созданиями отечественной драматургии, развили, закалили и отшлифовали талант Варламова, дали ему отлиться в форму, оказавшуюся под конец полной до краев исключительно цельного, глубокого художественного содержания. Работоспособность артиста при этом была совершенно из ряду вон выходящей. Случались сезоны, когда Варламову приходилось сыграть до 170 спектаклей, будучи занятым иногда ежевечерне. Немудрено, если впоследствии, когда артист состарился и просто уже физически не мог выступать так же часто, ему стало казаться, будто его затирают, обижают, не дают ролей и тому подобное. Привыкши играть постоянно, Варламов не мог даже помыслить, как это он сегодня останется дома, не поедет в театр, не сядет перед зеркалом в своей милой уютной уборной, которую он приказал отделать по своему вкусу, не наденет парика, бороды и усов, и по данному помощником режиссера знаку не вы и дета на сцену, не ощутит знакомого волнения и биения сердца, и тотчас же не услышит веселого смеха публики. Сцена обратилась для него буквально во вторую стихию, в подобие воздуха, без которого нельзя дышать. Потребность в атмосфере игры усугублялась еще тем отношением, которое установилось у Варламова с публикой, вырастая постепенно и под конец окрепнув до того, что видеть Варламова на сцене, безразлично в чем, стало в свою очередь сердечной потребностью театралов. Оттого так тяжела мысль, что 2‑го августа 1915 г., в день смерти Варламова, оборвалась эта живая нить, связывавшая нас всех с великим артистом, так горестно сознание, что, сколько бы раз {34} мы еще ни вошли теперь в Александринский театр, но сияния этого солнца сценической радости нам уже никогда больше не узреть, душе нашей не купаться больше в его золотых лучах, своим мягким светом заливавших все окружающее, никогда не услышать больше голоса Варламова, единственного голоса по своему диапазону, бывшего способным на самые неожиданные и бесконечно разнообразные оттенки тонко художественной выразительности, не увидеть больше жеста Варламова, такого широкого и яркого, нам не узреть всей той яркой красочной игры, которая наяву творила чудеса облечения живою плотью сценического образа, родившегося в фантазии драматурга и прошедшего сквозь призму варламовского мировосприятия, и тех поистине счастливых минут высокого наслаждения сценическим искусством, что дарил Варламов, нам больше в Александринском театре не суждено пережить. В этих стенах будет, может быть, другое, даже наверное будет, потому что земля наша не скупится рождать таланты, будет, может быть, и ценное, и светлое, и радостное, но «этого» не будет, никогда не будет ничего похожего на «варламовское» творчество.

Варламовское творчество — в чем же был секрет его обаяния? Что делало Варламова таким безмерно дорогим и притом в степени одинаковой для всех возрастов и общественных положений?

На первом плане здесь стояла личность Варламова, а вовсе не то, как именно он играл Русакова в комедии Островского «Не в свои сани не садись» или Муромского в «Свадьбе Кречинского», вообще техника, замысел, актерское кружево, глубина психологии, способность перевоплощения, доведенная до такого совершенства, что вот вышел, положим, актер {36} X. на сцену, а публика гадает: «он или не он», — все это в сценическом искусстве Варламова не имело никакого значения. Здесь мы подходим вплотную к вопросу чрезвычайно интересному: что же, наконец, важнее на сцене: субъективное или объективное? должен ли быть талантливый актер личностью, или он просто пустое место, некая tabula rasa? Ведь только при последнем условии и, возможно, то пресловутое перевоплощение, о котором так много говорят и пишут, говорят зрители и пишут критики, и которого по-настоящему в сущности никто никогда не видал. С перевоплощением у нас путают переделку внешнего облика, которую иной актер, особенно искушенный в этого рода технике, доводить порою до большого совершенства. Но это вопрос, — мы бы сказали, — ловкости рук. С моим лицом, телом, руками, ногами, и, конечно, могу сделать, что захочу. Но за этой внешней оболочкой скрывается душа, мое внутреннее «я», и вот его-то загримировать никак невозможно, и чем эта душа многограннее, тем труднее подчинить ее всяким требованиям извне, это вот, например, чтобы звучащие в ней определенным тоном струны зазвучали совершенно по-иному на том основании, что я перевоплощаюсь на некоторое время в Ивана Петровича. Полагаем, что это совершенно невозможно, и ненужно, т. е. оно важно только с чисто внешней стороны, вернее, любопытно, как своего рода особое искусство трансформации — пользуясь собственным телом и гримировальными карандашами представить публике сегодня Иоанна Грозного, завтра Шейлока, послезавтра какого-нибудь Кит Китыча, любопытно особенно впоследствии, когда актера уже нет, остались лишь фотографии его в разных ролях, и театрал, перебирая их, поражается: «какое у этою актера было {37} замечательное гримировальное искусство!» Но при этом, конечно, нельзя иметь никакого представления о том, было ли еще что-нибудь кроме грима, как отзывалась душа актера в моменты сценического творчества.

Справедливость сказанного подтверждается особенно портретами актрис, у которых грим, за исключением тех случаев, когда сравнительно молодой женщине приходится изображать женщину пожилую, для чего достаточно положить около глаз несколько «гусиных лапок», не играет никакой роли. Пересмотрите, например, в альбоме, посвященном памяти В. Ф. Комиссаржевской, свыше 150 ее изображений в естественном виде и в различных ролях и, минуя внешние подробности костюма, что вы найдете? Что везде — будет ли это сестра Беатриса, Нора, или Лариса, с фотографии на вас смотрит милое симпатичное лицо Веры Федоровны Комиссаржевской, и вы бесконечно рады этим фотографиям, потому что они помогают оживить в памяти ускользающие под влиянием времени черты лица актрисы, которую мы все так любили. Вглядываясь в эти большие глубокие глаза, мы угадывали за ними большую душу, мы чувствовали, что лицо это такое простое, скромное, некрасивое было отражением огромного сложного внутреннего мира Комиссаржевской; через этот мир она проводила всех своих сценических героинь, и отзвуков его с избытком хватало для всех; в ней жила мировая душа и беспредельность ее переживаний, где каждая отдельная грань представлялась значительной и важной для познания глубины человеческого духа, делала то, что всякая роль у Комиссаржевской приобретала особый интерес и новое содержание в отличие от целого ряда ей предшествовавших, не взирая на то, что форма везде оставалась одна и та же: везде перед нами являлось одно и то же лицо Веры Федоровны Комиссаржевской с этими глубокими лучистыми глазами, лицо, скрывавшее за собою мировую душу.

{38} В конце концов, в чем же дело? Что такое талант? Талант вовсе не в том, чтобы уметь бегло сыграть на рояле, нарисовать картину, набросать повесть или изобразить даму с камелиями, потому что все это — лишь техника, а всякой технике можно обучить любого. Для признания наличности таланта надо, чтобы у человека было что сказать, чтобы в нем обитала широкая и чуткая душа, способная к постоянному горению и глубоким переживаниям, чтобы его миросозерцание было хотя и способно к постоянной эволюции, но в каждый данный момент вполне определенно, и чтобы внутренние горизонты его были безбрежны. Лишь при таком утонченном интеллекте человек, если он — художник, получит возможность делать произведения своего искусства, независимо оттого, будет ли это музыка, роман, картина, всегда интересными для посторонних. Величайшие писатели в конце концов выявляли во всех своих творениях всегда только самих себя, и если эти творения мы признаем великими, ибо они глубоко нас волнуют и дают нам материал для размышления, неся в себе ответы на многие наши сомнения, то все это потому, что душа, водившая рукою писателя, огромна, безмерна, как бы вмещает в себя множество других душ, опять же является мировою душою. Л. Н. Толстой всю свою жизнь писал только себя, почему и говорят, что по его произведениям, начиная с «Детства и отрочества», можно проследить всю эволюцию толстовской души в мельчайших ее проявлениях, и если мы говорим, что любим то, или другое его произведение, это значит, что мы любим в них самого Льва Николаевича Толстого, и читая и перечитывая их, везде ищем прежде всего отзвуков его собственной личности.

{40} Возвращаясь к Варламову, мы должны снова повторить, что весь секрет его обаяния заключался в его личности и во всех проистекавших из нее особенностях творчества, которые были глубоко индивидуальны, единственны и неповторимы. Всем бытием своим Варламов непреложно утверждал, что актер не может быть tabula rasa, на которой всякому невозбранно писать, что заблагорассудится: один подойдет, выведет мелом свой идейный символ веры, другой подойдет, сотрет губочкой и напишет свое и т. д. до бесконечности, до тех пор, пока сам актер не обратится в своего рода губку, вбирающую в себя писательскую воду, когда полезную для пищеварения, а когда оное пищеварение весьма расстраивающую, губку, которую для удовольствия посетителей выжимают на сцене каждый день от 8 до 12 часов вечера. При взгляде на Варламова, становилась вполне очевидной ложь утверждения, будто актер служит лишь передаточной инстанцией между автором и публикой, так как в самом себе не имеет никаких элементов, пригодных для художественного творчества; он не может быть материалом искусства. Если бы это было так, конечно, об актерском творчестве тогда не могло бы быть и речи, как и вообще немыслим оказался бы и самый театр. Театр состоит в бесконечном многообразии творчества, и в этом его особенная, ему одному присущая ценность. Всякий автор в конце концов дает лишь руководящую нить, заключающуюся в словах. Но одни слова, при большей или меньшей {41} степени их важности, еще не составляют театра. Последний начинается лишь тогда, когда возникают переживания, зависящая от актера, и то, что они от него зависят и не поддаются никакому точному расчету техники, и выдвигает личность актера в сложном аппарате сценического действа на самое первое место, привлекая сюда и наибольшее наше внимание. В самом дел, как же обойтись без этих переживаний и настроений? Что тогда останется вообще от актера? Бездушный манекен на веревочке, не более. И то, что актер занят во всеоружии своей техники воспроизведением жизни на сцене, особенно углубляет вопрос о ценности актерской личности, о значительности его собственных переживаний. Да и как же иначе? Чем другим может заниматься на сцене актер? Что сталось бы с Варламовым, если бы его заставили предаваться абстракциям, когда именно творить живую жизнь на сцене и составляло единственную заботу, весь смысл его существования? Техника актера в соединении с особенностями его индивидуальности приводит к созданию сценических образов, единственному, что ценно на сцене и что глубже всего прочего западает в душу зрителя. То, что дело — не в словах автора, а в самом актере, разнообразии склада актерского таланта, доказывается очень просто. Возьмем для большей ясности два примера: один из области чистого быта, другой из мира идей. Вот купец Ахов из комедии Островского: «Не все коту масленица». Когда Варламов играл Ахова, это был один тип; если его сыграет Давыдов, получится совершенно другой тип; возьмется за его изображение московский Рыбаков, будет третий тип и т. д.: в каждом данном {42} случае образуется другой Ахов, все будут разные Аховы, у которых общим связующим звеном окажутся лишь слова Островского. Если актеры будут равнокачественны по таланту, то и Аховы, ими изображенные, выйдут равнокачественными по силе их жизненной выразительности, причем это отнюдь не значит, будто в каждом отдельном случае получится расхождение с Аховым Островского, потому что, поскольку Ахов у автора является результатом его личных наблюдений над жизнью, отраженных сквозь призму художественного воображения, постольку же и Ахов актера является в свою очередь плодом его личных наблюдений над окружающей действительностью, или способности к творческой отгадке; весь вопрос сводится к тому, чтобы актерское воображение умещалось в ограничительных рамках, поставленных текстом роли, что допустимо, конечно, при том условии, если автор и актер равно талантливы, иначе в случае перевеса одного над другим всегда окажется, что либо автор подавляет актера, либо последний совершенно покрывает автора; в сем втором случае торжество самодовлеющей личности актера будет еще бесспорнее, и в жизни Варламова это наблюдалось на каждом шагу, во всех тех случаях, когда роль по своему содержанию явно не соответствовала обширному диапазону его творчества.

Второй пример из мира идей. Некоторые готовы были утверждать, что раз Шекспир создал вполне совершенное произведение, то его незачем представлять на сцене, потому что оно не нуждается ни в какой пластической иллюстрации. Но это значит попросту ничего не понять в существе актерского творчества, вообще во всем деле, которым занят театр. Шекспир создал «Гамлета». Что это значит? То, что {43} поэт дал миру идею Гамлета. Он сделал это один силою своего колоссального таланта, между тем, как иные идеи возникают в человечестве, так сказать, соборным путем. Далее, что делает актер? То же, что и всякий другой художник, воплощающий в той или иной форме существующую в уме человечества идею: он сливает свое понимание идеи с тем, которое живет в нас, и дает ей новую форму; всякий художник носит в своей душе определенный образ и выявляет его в стихах, в бронзе, в мраморе, на полотне. Существует, положим, идея Мадонны, данная человечеству религией. Рафаэль сообщает этой идее то внешнее воплощение, которое соответствует образу, выношенному художником в своей душе, Тициан дает ей другое выражение в зависимости от его индивидуальности, Мурильо опять другое, и т. д. до бесконечности, сколько художников, столько будет различных воплощений одной и той же идеи, и мы, глядя на них, полюбим то, которое, независимо от линий и красок, т. е. внешней формы выражения, окажется ближе нашей душе по своему внутреннему содержанию. Существует идея Гамлета, идея всеобъемлющая по глубине своего значения. Один актер, положим, X., дает ей то выражение, которое будет зависеть от сложившегося в его душе образа Гамлета, У. проявит иное толкование, Z. — третье, и т. д. до бесконечности, в прямой зависимости от индивидуальных свойств таланта, и, как нельзя исчерпать идеи Мадонны по ее великости, точно так же невозможно исчерпать и идеи Гамлета, привлекающей нас с особенной силой при сценическом воплощении. Только тогда и начинается жизнь драмы, когда она попадает на подмостки. Сколько бы мы ни читали «Гамлета», все же настоящее глубокое впечатление мы получаем {44} от него только в театре, потому что актер выявлением своего духа, мастерством своей игры, обнаруживает перед нами все тайное, скрытое в слове и часто по ту сторону слов, одной своей интонацией он освещает ускользнувшее от нашего внимания при чтении, драма Гамлета становится нам ближе и понятнее, так как мы видим ее воочию, почти осязаем, а не только воображаем в момент чтения; это большая разница: если бы можно было довольствоваться одним воображением, не нужны были бы театры, а мы с большим удобством оставались бы дома. И чего стоили бы Гамлеты Кайнца, Поссарта, Барная, Муне-Сюлли, Сальвини и Росси, если бы актер был только рупором для чужих слов? В том то и дело, что в каждом из этих Гамлетов нас интересует все, продиктованное личною индивидуальностью его творца, актера, и чем эта индивидуальность ярче, чем богаче внутренний духовный мир актера, тем тоньше становится внешнее воплощение поэтического образа. Везде личность художника стоит на первом плане. По произведениям художника судят о его личности, по ним находят путь к святая святых его души, потому что хотят в блеске души видеть присутствие Божественного начала и поклониться ему. Актер такой же художник. Разница лишь в том, что он не придумывает сюжетов. Но и Шекспир их не придумывал, а что вышло? Затем отличие мастерства актера от всех прочих в том, что создаваемые им образы, являясь в нем самом, с ним же вместе и исчезают. Но точно также по этим эфемерным созданиям вечерних грез в лучах рампы мы готовы восходить до души актера-художника: не почиет ли в нем Божественное начало? И здесь личность актера стоит на первом плане. Мы подчиняемся ее обаянию, если она настолько крупна и величественна, что может заключать в себе нечто повелительное.

{46} В конце концов, рассмотрев весь современный сценический аппарат во всей его сложности, что же мы найдем? Что декорации, написанные любым талантливейшим художником, прекрасны, радуют взор, доставляют несколько минут чистейшего эстетического наслаждения; что мебель и все предметы бутафории с замечательным мастерством воспроизводят какой-нибудь Версаль; что пластика отдельных групп строго чеканна и гармонична; что весь ансамбль — чудо сценических достижений; что стиль пьесы понят в совершенстве. Но что посреди всего этого утонченного зрелища окажется наиболее дорогим для нашего восприятия? Что войдет в душу огненным мечом? Что удержится в ней на долгое время и передастся даже потомству в виде какой-то легенды? Сильная личность актера, если она участвовала в собрании всех этих первосортных элементов зрелища. Весь ансамбль последнего может быть забыт, но никогда не позабудется, как, например, Варламов играл Максима Кузьмича Варравина в «Деле» Сухово-Кобылина, потому что это слишком входило в нашу душу, это задевало наши переживания, сильная актерская личность в этот момент доминировала над личностью каждого из нас. Опять же повторим: всем бытием своим Варламов непреложно утверждал, что первое место на сцене принадлежит актеру, как средоточию постоянного и неизменного духа. Человек есть та точка, вокруг которой, как около солнца, вращается вся сценическая система. Человек-актер творит на наших глазах сценические чудеса, которым внемлем мы, напряженно затаив дыхание. Вся сложная эпопея человеческих {47} страстей проходит перед нами, делаясь понятной через искусство актера. Оно, это искусство, нашептывает нам сны и сказки. Кто ведет нас по ступеням добродетели наверх, где обитает высшее добро? Кто показывает нам темные пучины греха, предостерегая от падения? Кто развертывает перед нами причудливую картину любви, пожирающей юные сердца, любви, пламенем которой озаряется весь мир, и блеск которой готов соперничать с блеском солнца? Кто увлекает наше воображение, повествуя о подвигах мужественного сердца и возбуждая в нас стремление к подражанию? Кто раскрывает перед нами бездну человеческого страдания, тяжелого горя, беспросветного унижения и угнетения, вызывая на глаза непрошенные слезы? Кто разгоняет тени в душе, беря себе в помощники беззаветное веселье и приглашая нас нестись в общем хороводе радости, забыв про все беспокоящие нас заботы, кто призван отвлекать нас от наших будней и беспрестанно напоминать нам, что где-то, кроме нашего, есть еще другой мир и он часто бывает прекрасен, кто создан для того, чтобы заставить нас верить, что на свете существуют еще иллюзии, кто этот маг и чародей, которому так много дано, который так могущественен? Все он же, актер, Божьей милостью актер, самодержавный царь сцены!..

Константин Александрович Варламов был одним из таких царей, и неудивительно, если его присутствие затмевало все вокруг.

Мне всегда казалось, когда Варламов выходил на сцену, что он — живое олицетворение России, великий символ ее. Большой, широкий, толстый, какой-то весь чрезмерный, он был… ну, точь‑в‑точь матушка-Русь. Разве не так же {48} широка наша родина, не так же обильна телом, не таков же в ней могучий дух и большой, во всем сверхкрайний размах, дайте только ей разойтись на вольном просторе? Как и во всей России, несмотря на то, что она уже двести лет сопричислена к Западу, нет еще настоящей культуры, так и в самом Варламове не чувствовалось совершенно никакой культурной утонченности интеллекта, никакой способности к разным там самоанализам и придирчивому теоретизированию своего и чужого. Он был в высшей степени ясен и прост. Зато в нем ощущалось нечто другое: вместо анемии духа — богатство непосредственных даров природы, нетронутой целиной веяло от него, той целиной, что таит в себе непочатый угол плодородия. Если справедливы слова Шекспира, что театр отражает в себе природу, то Варламов в свою очередь успешно отражал в себе природу русского духа во всем его многообразии. Это был, в полном смысле слова, первобытный богатырь, глубоко русский, своего рода Микула Селянинович, и самый его голос с этакими крепкими, сочными, отчетливыми интонациями всегда представлялся голосом русского человека большой души, звучащим от полноты сердца. Словом, Варламов являлся воплощением русского человека и русского актера, взятых во всей непосредственности и цельности натуры, неизъеденной никакими ядами интеллекта, и потому здоровой и крепкой, подобно дубу, которому нипочем бури и грозы, разражающаяся над его густолиственной макушкой. Чисто первобытная и черноземная богатырская натура эта, однако, в своем миропонимании не знала никаких перегородок и могла чутьем охватить решительно все, подчинив бессознательному процессу творчества, всегда инстинктивно направлявшемуся по совершенно верному пути. Это одно {50} из свойств славянского духа, неоднократно отмеченное всеми наиболее тонкими наблюдателями. Русский человек в своем познании существа вещей и особенно чужой психологии никогда не останавливается там, где спотыкается ум англичанина, француза, немца, всегда толкущихся лишь в узком кругу глубоко личных интересов. Отсюда все истинно национальное в нашем искусстве мало понятно на западе, и когда указывают на большой успех его, обозначившийся в самое последнее время, то значительную долю его надо приписать всесильной моде; необходимо во всяком случае достаточно его объевропеить, чтобы оно нашло себе беспрепятственный доступ к западной душе. И наоборот, национальные черты каждого из представителей семьи европейских народов вполне отчетливо усваиваются нашим восприятием. Искусство Варламова, как слишком самобытное, чисто национальное, вероятно, не было бы доступно французам, между тем, как сам Варламов отлично понимал Мольера. Этот инстинкт постижения всякого чужого миросозерцания бил в Варламове неиссякаемым ключом, что тем более удивительно, если принять во внимание, какую вообще подготовку к сцене получил Варламов. В этом последнем отношении Варламов — явление прелюбопытное и особенно поучительное для нашего времени изготовления артистов фабричным путем. Мы уже отметили выше, что звание актера в чистом виде все больше и больше отодвигается в область преданий, соединяясь с какой-нибудь привеской, свидетельствующей о вящей культурности современного русского актера Мы вовсе не против культуры — сохрани Бог! — мы только подчеркиваем, что Дух Божий веет, где хочет, зажигая пламя святого горения творчеством, не считаясь с теми или иными культурными признаками.

{51} Когда думаешь о Варламове и попутно перебираешь в памяти многих почтеннейших артистов, представителей высокой культуры, блистающих образованностью включительно до владения европейскими языками, изъездивших весь свет, много видевших, читавших, размышлявших и плоды всего этого познания мира постоянно применяющих к своему сценическому творчеству, совсем не приходит тут же в голову ставить Варламова на одну доску с ними. Просто никак не умещается. Даже как-то безразлично, был ли у него культурный багаж, или почтенный артист вовсе обходился без него. Меньше всего мы заботились об этом, созерцая Варламова в «Ревизоре», или в роли Большова в комедии Островского «Свои люди — сочтемся». Всякие эпитеты возможно было приложить к игре Варламова, одного только никогда, бывало, не скажешь: «ах, как это умно!» — потому что раз ум, значит, культура, а коли культура, стало быть, сидит артист у себя в кабинете и начиняет свой мозг всевозможными познаниями, которые должны помочь ему уяснить что-то такое, еще не вполне уловленное в самых тайниках сценического искусства. Но как раз этого мы никогда не слыхали про Варламова. Оно относится к частной жизни артиста, а что такое представляла собою частная жизнь Варламова? Мы все знали, что Варламов был исключительно большой хлебосол, радушный хозяин, приглашавший «на огонек» всякого, а когда приглашенное лицо являлось, то ли из чувства действительного уважения к артисту, то ли из ревности похвастаться при первом же удобном случае: «с Варламовым на дружеской ноге, бывало, говорю ему: ну, что, дядя Костя», — когда это лицо являлось, то гостеприимный хозяин, для всех находивший одинаково {52} ласковое слово, даже не знал хорошенько, с кем это он имеет дело. Мы знали далее, что Варламов, на манер Гоголевского Петра Петровича Петуха, на которого он даже смахивал несколько фигурой, был великий охотник хорошо покушать, так что о гастрономических увлечениях Варламова сложились целые легенды, вызывавшие в уме по невольной ассоциации те страницы из «Обломова», где Гончаров описывает благоденственное житие обитателей Обломовки. Никогда вся русская жизнь была сколком с этого укромного уголка и немудрено, что Варламов, отражая в себе природу русской жизни, носил и некоторые черты Обломова, довольно даже заметные. Мы осведомлены через факт и анекдот обо всем, что у Варламова подавалось на столе, и что он сам любил съедать, да о том, как доктор, чтобы хоть немного посбавить артисту жиру, посадил его на молочную диету, а Варламов, попив молока с недельку, живо его бросил и с особенным азартом принялся За поросенка с кашей, и о том, какие мучения испытывал Варламов в санатории доктора Ламанна, куда врачи послали его все с тою же целью избавить артиста от преждевременной водянки, словом, все кухня да кухня, а вот любил ли Варламов читать, и какие писатели были им предпочитаемы, об этом мы как-то очень мало слышали. Ломал ли он себе голову над всевозможными сценическими теориями или до такой степени был ко всему подобному равнодушен, что даже и слов-то многих, сюда относящихся, по чуждости их для русского уха, не мог выговорить. По крайней мере, по этому поводу существует анекдот, что Варламов, здороваясь с кем-то из наших режиссеров-новаторов и по своей привычке лобызаясь с ним, вымолвил своим сочным говором:

{53} — А ты все стерилизуешь? Ну, что ж, ничего, стерилизуй, брат, стерилизуй.

Это если и неправда, то, во всяком случае, хорошо придумано. Вообще по адресу Варламова иной завистник, как Пушкинский Сальери про Моцарта, мог бы воскликнуть:

 … О, небо!
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан,
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного…

Варламов, конечно, не был гулякой праздным, не коротал по кабачкам все свои свободные часы, наоборот, шумливой и пестрой сутолоке ресторана предпочитал тишину и уют домашнего очага, но для него так же, как и для Пушкинского Моцарта, несомненно, существовали два вовсе отдельных мира: один — мир чисто будничных интересов, вот это — принять, угостить чуть не сто человек народу, не считаясь с денежными тратами, и самому вместе с ними хорошо покушать, рассказать пару-другую сочных, смешных, безобидных анекдотов, приправляя их своим добродушным смехом, а другой — мир духовный, мир художественного творчества, порог которого артист переступал, едва лишь поднимался занавес. Была собственная квартира и был театр. В этом театре, в огнях рампы, в атмосфере особенной приподнятости, перед тысячеголовой гидрой — толпой зрителей, столь подчас устрашающей тонко чувствующего артиста, ибо он сознает свою страшную перед ней ответственность, {54} Варламов внезапно перерождался, раскрывался весь, точно те чудодейственные цветы кактуса, которые неожиданно вскрываются во мраке ночи, источая нежный пряный аромат. И тогда он творил. Как? Это невозможно описать: все будет казаться, что слова здесь слишком слабы и ничтожны, и не передать ими даже сотой доли того впечатления, которое своей игрой производил Варламов. На нем, на противоположении двух миров, чисто будничного и исполненного священного трепета творчества, вполне оправдывается сказанное Пушкиным:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира.
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Диапазон творчества Варламова был необыкновенно широк, вполне соответствуя всей натуре этого замечательного сценического художника. Границ ему не было. Не было предела, где, остановившись, Варламов мог бы сказать: «здесь я пасую». Разве кто-нибудь из видевших Варламова на сцене в продолжение многих лет знал роль, артисту неудавшуюся, разве видел тип, не до конца им исчерпанный? В бесконечной галерее сценических фигур, которых и счесть-то невозможно, не найдется образа без большей или меньшей рельефности, потому что всякую роль, как бы мала, бесцветна и малосодержательна она ни была, Варламов умел сделать значительной и привлекающей внимание. Везде, где налицо был писатель действительно талантливый, между {56} ним и Варламовым возникало своего рода единоборство: оба друг друга стоили. Так было с Гоголем, с Сухово-Кобылиным, с Островским, с Мольером, с Шекспиром. Но если писатель был средний, а таковых оказывалось значительное большинство, сейчас же Варламов заслонял его своей могучей фигурой, заслонял портрет, им нарисованный, потому что он сам являлся талантливым созданием другого художника, истинно великого: природы. Никакие человеческие ухищрения, никакая школьная премудрость не могли бы создать, или даже развить подобный талант: он представлялся точно выскочившим прямо из какой-то таинственной лаборатории, где могучие духи земли создавали себе подобных, — до того велик, необъятен, лучезарен был этот талант. И заметьте: неповторим и неподражаем. Смотря на Варламова, молодому актеру можно было проникнуться красотой этого творчества, наметить себе какие-то необходимые вехи по пути к достижению ценных художественных результатов и, следовательно, научиться чему-то бесконечно важному и глубокому, но ничего нельзя было позаимствовать буквально. Слишком крупна была варламовская индивидуальность, слишком своеобразна. Варламов — это целое понятие. Более того: Варламов — это стиль. Полная определенность, строгая законченность характеризовали этот стиль. Яркий колорит, сочные краски, широкая манера творчества в свою очередь отличали этот стиль. Каждое движение руки образовывало специально варламовский жест, как то же самое получалось, ходил ли Варламов, сидел или стоял. Всегда все во внешних его проявлениях было необычайно изобразительно и живописно. Только исключительные таланты, насквозь пропитанные творческою силою, могут вкладывать столько изобразительности {57} в каждый свой жест, причем только у них подобная изобразительность рождается естественно и непринужденно, излетая из природы своего творца, помимо всякого усилия с его стороны. В этом отношении легкость игры Варламова была поразительной, в какой бы роли он ни выступал. Эта легкость игры, которую артист знал за собою и на которую полагался, без сомнения, служила одной из причин, почему Варламов частенько не учил ролей и даже в ролях, игранных им множество раз, вечно переставлял слова. И, странное дело, в устах Варламова искажение авторского текста вовсе не казались ужасным, даже когда этот текст пестрел истинно художественными выражениями, как, например, у Островского. Не все ли равно, в сущности, какие именно слова говорит артист, раз одни уже интонации его голоса с полной ясностью раскрывают перед нами в этот момент душевное переживание изображаемого им лица. Если весь облик задуман в строгом соответствии с художественными требованиями, если все намерения артиста выполняются с такой тонкой и непринужденной виртуозностью, что никакой «игры» уже не видишь, а просто зришь перед собою живого человека, который во всеоружии людских слабостей сидит, ходит, размышляет про себя или вслух, разговаривает, кричит, сердится, страдает или радуется, плачет или смеется, осуществляет на ваших глазах всю полноту жизни, — то это уже такое чудо сценического творчества, горение такого вдохновенного огня, что совершенно безразлично становится, сказал ли артист все слова, какие написаны у автора, и в том самом порядке, как написаны, или он что-нибудь пропустил, переставил, или даже произнес вовсе другую фразу, сохраняя, однако же, смысл, данный автором. Существует {58} нечто бесконечно более тонкое и интимное, нежели слова, более, чем они, способное передать малейшие оттенки душевных настроений, и оно воплощается через тон, мимику, жест… Варламов принадлежал к числу таких актеров, которые могли бы выйти на сцену и, руководствуясь только одиночными вехами, определяющими течение пьесы, но не зная никакого текста, сымпровизовать перед вами действие столь полное жизни, что вы расплакались бы или рассмеялись, смотря по обстоятельствам. Так было в простом ясном искусстве итальянской Commedia dell’arte. Ну, конечно, скажут, это было слишком простое, первобытное искусство, которое нам, людям XX века, показалось бы детской забавой… Ах, Бог мой! Неужели же так нужна наша современная мозговая сложность? Кому от нее легко, тепло, кому она приносит настоящее счастье? Чем дальше мы идем вперед по пути всяких утонченностей, тем скорее устаем и пресыщаемся, и что же имеем в конечном итоге? Разве вы не замечаете, что по мере того, как усложняются наши всевозможные восприятия, душа все более и более опустошается? Простое и ясное искусство нам страшно нужно для отрезвления, и Варламов был одним из последних могикан такого искусства, и всякий раз, глядя на то, как он творил на сцене, с какою истинно божественною легкостью творил, хотелось воскликнуть: «учитесь у него, российские актеры!»

# **{****59}** ГЛАВА III.Варламов в некоторых ролях русского художественного репертуара

В широкой массе публики, да кажется даже и в среде театральной администрации, которой в особенности свойственно проявлять близорукость, сложилось убеждение в односторонности таланта Варламова. Считалось, что Варламов прежде всего комик. Что он был комик замечательный, это совершенно справедливо, и мы в своем месте поговорим подробно об этой стороне его творчества. Принималось далее, что он лучше всего чувствовал себя в ролях отечественного репертуара и несколько как бы стушевывался в репертуаре европейском. Неверно, потому что он с величайшим успехом играл в пьесах таких колоссов западного театра, как Мольер и Шекспир; достаточно назвать здесь Сганареля в «Дон Жуане», полицейского Клюкву в «Много шуму из ничего» Шекспира и его же ткача Основу из «Сна в летнюю ночь». Наконец, имя Варламова до того неразрывно стали связывать с Островским, что близоруким людям начало казаться, будто только Островский и есть надлежащая {60} сфера приложения огромного Варламовского таланта. Все это одно сплошное недоразумение, которое падает, если хорошенько разобраться во всем том, что Варламову приходилось играть, останавливаясь, разумеется, лишь на самом крупном.

Вот на первом плане вспоминается слуга Хлестакова, Осип из «Ревизора», которого Варламов, как принялся играть назад тому много лет, так и играл бессменно, и до чего обидно, что не дожил до 500‑го представления бессмертной комедии, состоявшегося 29‑го октября, 1915 г. Здесь в большом монологе, открывающем 2‑е действие, обнаруживалась при полной экономии жеста, вообще всей пластики тела, вся особенная, живая, яркая красота Варламовской речи, ее красочность, ее сочность, ее образность, которые так гармонировали с соответствующими качествами гоголевского языка. Голос Варламова был подобен музыкальному инструменту, а то, как артист им распоряжался, совершенно напоминало владение виртуозом-музыкантом своим инструментом как средством выразить все мельчайшие оттенки личных переживаний и все секреты красоты, таящиеся в музыкальных созвучиях композитора. Голос Варламова был обширен и необычайно звучен, при этом еще отличаясь чрезвычайной гибкостью; Варламов мог разговаривать, без всякого напряжения передавая свой голос в любой регистр; он мог разговаривать басом, если таковой характер голоса шел к общему представлению об изображаемой личности, мог заливаться и тенором в интересах опять-таки большей цельности намеченной характеристики; красочность и сочность Варламовского голоса были ни с чем несравнимы и так полно отвечали всей натуре этого богатыря-артиста.

{62} Естественно, что, владея в совершенстве таким музыкальным инструментом, Варламов мог из каждого слова сделать чудо художественной выразительности, и чем слово само по себе было ярче, оригинальнее, образнее, тем и выразительность, придаваемая ему Варламовым, становилась глубже и красочнее, почему и было таким наслаждением смотреть Варламова в ролях нашего классического репертуара. Язык Гоголя или Островского — это высшее мастерство художественного глубоко русского стиля, требующего для своего столь же художественного воплощения на сцене исключительно одаренных артистов и главное самих таких же глубоко русских по духу, какими были вышеназванные писатели. Совершенно недостаточно быть просто вообще талантливым в смысле лицедейства. Мастерское воплощение Ибсена, ценное само по себе, еще вовсе не заставит предполагать в актере способность к такому же воспроизведению на сцене красот русского духа, постигаемых сквозь гармонию речи, и не даром же Тургенев сказал про «великий, могучий, правдивый и свободный русский язык», что он «дан великому русскому народу». К сожалению, далеко не все драматурги, пьесы которых постоянно ставились на сцене нашего образцового театра, были настолько талантливы, чтобы владеть в совершенстве этим дивным языком, не часто звучала нам с подмостков истинно художественная речь, и потому, когда это наконец случалось, — те дни являлись настоящим праздником сценического искусства, вот всякий раз, например, как шел бессмертный «Ревизор», и в короне ярких бриллиантов — лучших артистов театра — сиял один камень особенно красивым блеском: Варламов в роли Осипа.

{63} Любо дорого было слушать, как просто, свободно и легко рисовал Варламов картину жизни с беспутным барином своим. Как он выговаривал, например., эту фразу «добро бы было в самом деле что-нибудь путное, а то ведь елистратишка простой»… Сколько было неподражаемого сарказма в одном слове «елистратишка», которое Варламов чеканил с особенной выпуклостью. И затем в дальнейшем весь этот рассказ о преимуществе перед деревенской жизнью жизни в Питере, «тонкой и политичной: кеятры, собаки тебе танцуют, и все, что хочешь», — все это повествование в таком характерном для Гоголя стиле проводилось Варламовым с неподражаемой выразительностью и красочностью речи, сверкавшей по местам блестками тонкого юмора, особенно, чуть дело касалось непосредственно его барина. Весь этот большой монолог являлся в устах Варламова верхом пластической выразительности сценической речи. Здесь не то что ни одно слово не пропадало, не терялся зря ни один слог, ни единое междометие, и красота человеческого слова, построенного в согласии со строгими незыблемыми законами художественного, утверждалась, благодаря столь же художественному искусству актера, свое непреложное бытие, обстоятельство особенно важное для переживаемого нами времени, протекающего под знаком увлечения немыми тенями серого кинематографического экрана, который, воспроизводя по-своему увлекательно одну лишь ритмическую пластику, совершенно лишает нас удовольствия воспринимать утонченную эстетику живого человеческого слова. На этом монологе юные адепты сцены могли учиться мастерству сценической речи с огромной пользой для себя, ибо ничто так не развивает природных способностей человека, как постоянное общение с лучшими {64} образцами выявления художественного творчества. И тем более должны были учиться, что все подобные рассуждения вслух на сцене всегда являются наиболее трудными местами роли, и задача актера, направленная к тому, чтобы постоянно удерживать внимание зрителя на одной и той же высоте, здесь бесконечно усложняется. В той же роли Осипа надо было слышать, как в третьем действии Варламов выговаривал: «давай их, щи, кашу и пироги!» Весь изголодавшийся человек был виден в этих немногих словах, произносившихся с бурной стремительностью. И следующая из роли, ставшая классической, фраза: «генерал, да только с другой стороны», и другая фраза: «что там? веревочка? Давай и веревочку, — и веревочка в дороге пригодится» — их все читали, но кто еще и слышал их, произносимыми Варламовым, для тех они навсегда так и остались в памяти, освещенными той особенной яркой выразительностью, какую умел придавать Варламов всякому слову, русскому художественному слову, красота которого была особенно дорога и мила ему, столь тесно связанному всем существом своим с подлинной Россией, красота которого со страниц Гоголя светит лучезарностью, нетронутая, цельная, не прослоенная, как то повелось в последнее время, чудовищным количеством галлицизмов всякого рода.

Наряду с Осипом вспоминается сейчас же и другой Гоголевский персонаж, экзекутор Иван Павлович Яичница в «Женитьбе». Между прочим, в этой пьесе Варламов постепенно переиграл целых три роли: 26‑го сентября 1876 г., следовательно, на второй сезон своего пребывания в Александринском театре, он впервые сыграл Степана, слугу Подколесина; 15‑го апреля 1884 г. — Кочкарева и, наконец, {66} 21‑го апреля 1886 г. — Яичницу, после чего исполнял эту роль уже бессменно на всех последующих представлениях «Женитьбы», между тем как роль Кочкарева укрепилась тогда же окончательно за Н. Ф. Сазоновым. Надо заметить попутно, что «Женитьба» вообще всегда шла у нас в отменном составе, при таком, например, распределении ролей: Агафья Тихоновна, — Левкеева, Арина Пантелеймоновна, — Александрова 1‑я, Фекла Ивановна, — Стрельская, Подколесин, — Давыдов, Кочкарев, — Сазонов, Яичница, — Варламов; грустно подумать, что из всех этих исполнителей, благодаря которым для комедии возникал удивительнейший по художественной цельности и стройности ансамбль, в живых остался только Давыдов, и если сейчас поставят «Женитьбу», то уже не услышим мы, с какой круглотой, с каким смаком выговаривала Стрельская разные курьезные слова из своей роли, вроде: «Елтажи», «хлигерь», «рефинат», «великатес», «алгалантьерство», и не увидим, как выйдет во втором действии на сцену Варламов — Яичница, «такой важный, что и приступу нет, такой видный из себя, толстый», и который только что перед тем выпытывал у свахи, какая невеста и сколько у нее приданого, да как закричит: «Ты врешь, собачья дочь!» — да не ограничиваясь этим, еще такое словцо вклеил, что неприлично сказать. И действительно, стоило только посмотреть на Варламова — Яичницу, чтобы не усомниться: «такой вклеит». Этот удивительнейший экзекутор, это чудище дореформенных присутственных мест, который при одном лишь чтении так и выпирает из строк бессмертной комедии, в исполнении Варламова приобретал такую грандиозную форму, через край полную нелепостью, дикостью и грубостью, что, глядя на него, становилось жутко: человек ли это, созданный {67} по образу и подобию Божьему, или некий хищный зверь, лишь оборотившийся человеком и рыскающий в стаде людском, «иский, кого поглотити». Рука у Яичницы была не рука, а прямо медвежья лапа, и когда, сжав ее в кулак, он ею стукал по столу, крича на сваху, казалось, что не может быть такого несокрушимого в своей дубовой крепости стола, который от его удара не разлетелся бы вдребезги. Лохматый и насупленный, с черной шевелюрой и такими же густо свисающими бровями, неповоротливый и грузный, этот Яичница был точь‑в‑точь русский медведь, и чудилось, где разойдется он, где пойдет ломить, там только поспевай давать тягу. И до чего выразительной выходила у него эта обстоятельность прижимистого сквалыги, для которого женитьба — не сантиментальная прогулка на остров Цитеру, а всего лишь средство приумножить капитал, когда он, стоя в гостиной невесты с описью в руках, принимался вычитывать: «каменный двухэтажный дом… есть». А затем, когда Кочкареву удалось заверить Яичницу, что дом «только слава, что каменный», а на самом деле «стены выведены в один кирпич, а в середине всякая дрянь — мусор, щепки, стружки, и не только заложен, да за два года еще проценты не выплачены», надо было посмотреть, каким гневом загорался этот медведь, как он рычал, в буквальном смысле слова, рычал на сваху, так что далеко по всем театральным коридорам отдавалось: «старая подошва, черти бы тебя съели, ведьма ты проклятая!» — и, наконец, как венец всего, как достойно заключающий всю картину личности медведеобразного экзекутора аккорд: «а невесте скажи, что она подлец!»… И с этим — вон за дверь. Все это выходило в изображении Варламова так ясно, просто, широко и сочно и вместе с тем художественно {68} убедительно, будучи до конца проникнуто живейшей правдой жизни, что, глядя на него, совершенно верилось, что когда-то на Руси действительно в преизобилии водились подобные типы, и Гоголь в своем сатирическом увлечении нисколько не переступил границ самого полного правдоподобия.

Вообще из мира Гоголевских персонажей на долю Варламова досталось все, что только было возможно. В разное время он переиграл: Землянику, Ляпкина-Тяпкина и Городничего в «Ревизоре»; Глова в «Игроках»; Чичикова в поставленной 14‑го октября 1877 г. переделке «Мертвых душ», принадлежавшей перу П. А. Каратыгина 2‑го, Собакевича и генерала Бетрищева в последующей переделке той же поэмы, данной в сезоне 1893 – 94 гг.; каждый раз его исполнение отличалось таким непосредственным, живым, натуральным юмором, такою естественностью, свободою и простотою, такою жизненной правдивостью и в то же время яркостью, сочностью колорита и увлекательностью, что у всякого, видевшего это творчество, невольно рождалась мысль: «жаль, что Гоголь так мало написал для театра». Художественная выразительность Гоголя, как в ясном зеркале, отражалась в Варламове. Эти два таланта стоили друг друга. Если бы Гоголь жил, он наверно дружил бы с Варламовым. Что же до нашего артиста, то он всею душою влекся к великому писателю, что хорошо характеризуется однажды сказанным Варламовым в предчувствии недалекой смерти:

— На том свете с Гоголем встречусь. Очень приятно будет познакомиться… Удивительный.

{70} Еще чрезвычайно памятным для всех театралов останется исполнение Варламовым роли помещика Муромского в «Свадьбе Кречинского» Сухово-Кобылина, которому он придавал черты удивительной простоты и наивности столь естественных в человеке, сидящем всю жизнь у себя в деревне, знающим себе только посев, да покос, да бороньбу, а когда случится ему попасть в Москву, так он чувствует себя в ней, точно рыба, вытащенная на песок, и готов даже явный вздор, который в диалоге с ним несет в 3‑м действии Расплюев, принять за чистую монету.

Раз мы коснулись Сухово-Кобылина, мы должны остановиться здесь на той чрезвычайно яркой художественной игре, которую Варламов давал в «Деле», служащем продолжением «Свадьбы Кречинского». Написанное удивительно ярким языком, вылившееся в художественных образах, «Дело» надолго останется великолепным литературным памятником того ужаса, который господствовал в русских судах первой половины XIX столетия и, наконец, превыся всякую меру, заставил Царя-Освободителя изречь: «Правда и милость да царят в судах». Легко себе представить, каким глубоким вздохом облегчения приветствовало эти слова русское общество, измучившееся под гнетом своих присутственных мест, где сидел, по выражению Сухово-Кобылина, «кумир позлащенный», и где просителей брали за горло «мертвой хваткой». Во всей русской драматургии нет более яркой обличительной пьесы и среди всех ее действующих лиц более зловещей фигуры орла взятки, чем Максим Кузьмич Варравин, по характеристике автора, «правитель дел и рабочее колесо какого ни есть ведомства, действительный статский советник, при звезде; природа при рождении одарила его кувшинным рылом; судьба выкормила ржаным хлебом; остальное приобрел сам». Как он приобретал {71} это остальное, Сухово-Кобылин обрисовал с беспощадной прямолинейностью, подчас даже резкостью, создав потрясающий, почти трагический образ… страшно сказать кого? Представителя правосудия, осуществляющего, по выражению драматурга, «уголовную или капканную взятку», которая «берется до истощения, догола». Эту чисто драматическую фигуру, уже при самом чтении пьесы не вызывающую у вас даже тени бледной улыбки, Варламов, при всем богатстве своих комедийных и комических тонов, воплощал, согласно замыслу автора, в чертах столь отталкивающих и в то же время до того жизненных, что, глядя на него, невольно вспоминалось былое время, когда зрители в наивной непосредственности своей увлекались до такой степени, что испытывали неудержимое желание запустить чем ни попало в актера, очень хорошо сыгравшего злодея, а, в крайнем случае, проводить его со сцены свистками.

Максим Кузьмич Варравин в изображении Варламова сразу импонировал своей внешностью: большой, широкий, толстый, с черными, коротко стриженными, волосами, важный, в черепаховых очках, с неторопливыми движениями, с медленной речью, где в каждом слове чувствовалось начальническое властолюбие и совершенная уверенность в своем праве, находясь «под сению и тению дремучего леса законов, помощью и средством капканов, волчьих ям и удилищ правосудия», содрать с просителя, ищущего «правды и милости», семь шкур, ободрать его, как липку, наголо, да еще и фокус с ним устроить, такой фокус, чтобы не он, Варравин, генерал, взятку приявший, очутился в ответе перед законом, а проситель, оную взятку давший и не успевший по наивной неосмотрительности своей замести следы. Весь Варравин {72} у Варламова был какой-то каменный, чувствовалось: нет у него ни совести, ни стыда, ни жалости, нипочем ему стоны и слезы разоренных им жертв; он — сущее олицетворение стяжательства, какой-то Плюшкин взятки. Просто поразительно, откуда Варламов брал эти суровые жесткие тона, которыми он расцвечивал все речи Варравина, и до такой степени полно сливался с изображаемым героем, до такой степени сразу при первом же появлении на сцене вносил с собою атмосферу чего-то зловещего, что зритель, привыкший всегда радостно настраиваться перед выходом Варламова, здесь как-то сейчас же настораживался, подбирался, и улыбка гасла на его губах, с тем, чтобы не появиться больше вплоть до самого окончания спектакля. Вся игра от начала до конца проводилась с редкой художественной выдержкой. Эти односложные реплики, которыми во 2‑м явлении 2‑го действия Варравин обменивается с своим подчиненным Тарелкиным, помогающим ему «раздавать» просителей, которыми устанавливается, наконец, последняя и окончательная мертвая хватка и в которых замечательна была их тональность совершенной и непоколебимой категоричности: «одна дочь. Вся жизнь. Тридцать»… «Достанет»… «Дочери лишится»… «Имение заложить»… «Продаст»…; эта тонкая, но необыкновенно прочная сеть, которую плел паук стяжательства, чтобы уловить в нее такую крупную муху, как Муромский с его 25‑ю – 30‑ю тысячами, последним достоянием, — где особенно достопримечательна была игра интонаций, где все шло намеками и полунамеками, дескать, слушай, навострив уши, во всю, умей все понять с полуслова, и где с особенной незабываемой выразительностью отчеканивалась такая великолепная фраза Варравина: «я затем коснулся этих фактов, {73} чтобы показать вам эту обоюдоострость и качательность вашего дела, по которой оно, если поведете туда, то и все оно пойдет туда… а если поведете сюда, то и все… пойдет сюда»…; этот полный чувства почтения и подчиненности тон, когда Варравин объясняет князю дело Муромского, тон, сквозь который очень явно проскальзывают категорические нотки, доказывающие, что князь, высшее начальство, вполне в руках у начальства поменьше; наконец эта совершенно изумительная сцена с Муромским в последнем действии, где автор так выворачивает душу Варравина, чтобы зритель воочию видел вместо души одну бездонную черную пустоту; это олицетворение плачущего крокодила: «Ваше превосходительство… пощадите… обидно… 30 лет служу. Никто взяточником не называл»; и, наконец, эта совершенная личина Иудушки, которую Варравин поворачивает уже непосредственно к публике: «Ей‑ей. Как оставил он у меня на столе эти деньги — так точно кто меня под руку толкнул… Я и не взял… Просто Бог спас — Его великая милость»… Все эти сцены от начала до конца были настоящим шедевром тона, мимики, пластики, воплощенным во всех подробностях с такой определенной чисто художественной выпуклостью, что, спустя много лет, посреди многих других, сыгранных Варламовым, ролей, фигура Варравина встает в памяти, как живая, заслоняя собою не только все роли второстепенные по своему содержанию, — это что уж и говорить, — но даже и многие другие, с которыми сам Варламов в силу более частого выступления и более сроднился. А между тем, эта роль, как уже выше было отмечено, даже и не комическая вовсе. То обстоятельство, что Варламову удавалось облекать ее в те именно тона {74} сценического воплощения, какие диктовались совершенно определенно авторским намерением, отнюдь не было случайностью. Тут же вспоминается и другая роль вовсе не увеселительного характера и также чрезвычайно Варламову удававшаяся: статский советник Семен Семенович Фурначев из комедии М. Е. Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина». Эта замечательная фигура крупного чиновника дореформенной эпохи, не гнушающегося придти с поддельным ключом от денежного сундука к своему только что испустившему дух тестю, изобличенного тотчас же законным сыном последнего и с позором выгоняемого, приобретала в варламовском исполнении поистине зловещие черты какой-то сверхъестественной безмерности. Наконец, делец Галтин в комедии М. Чайковского «Борцы», также лицо по существу своему отнюдь не комическое, в изображении Варламова был удивительно ярок, интересен и колоритен. Далее Парусов в драме Невежина «Вторая молодость», роль скорее всего резонерская, в равной мере чрезвычайно удался Варламову. И таких ролей можно было бы насчитать достаточно, и все они вполне художественно, с большой тонкостью исполнялись Варламовым.

Тут мы как раз подходим к очень интересному вопросу: чем же в конце концов был Варламов, комиком, или трагиком? Для большинства публики, любившей, почти боготворившей Варламова за те незабвенные мгновения радости, которые он насылал своим золотым смехом, такого вопроса не существовало вовсе: Варламов был комик. Мы боимся, что и для театральной дирекции, управлявшей театром, которому Варламов отдал 40 лет своей жизни, тоже не существовало этого вопроса: Варламов был комик. И в этом {75} качестве он должен был играть только комические роли. И переиграл их все. Поступает пьеса в театр, все первым долгом спрашивают: «есть роль для Варламова?» — «Нет, отвечают, это чистейшая драма, и ни одной комической роли в ней нет». И Варламов не играл, хотя может быть в пьесе, лишенной комических ролей, была одна какая-нибудь такая роль, которая именно с помощью Варламовского таланта получила бы надлежащее сценическое воплощение. А что, если Варламов не был комиком, и театр тогда совершил величайшее преступление перед художественной правдой, не использовав до конца талант этого замечательнейшего артиста? Да так оно и есть. Преступление налицо. При всем безбрежном могуществе комического в артистической стихии Варламова он все же не был только комиком, чему совершенно достаточным доказательством служит одна роль Варравина. Нужды нет, если мы берем только эту одну роль. В репертуаре Варламова бывали и другие роли, где лик Пьеро смеющегося чередовался с ликом Пьеро плачущего, как, например, Большов и Русаков в комедиях Островского: «Свои люди — сочтемся» и «Не в свои сани не садись». Но роль Варравина для определения того, насколько разносторонен был талант Варламова, ценна потому, что комическое в ней, как говорится, и не ночевало, что впасть в комизм при ее исполнении значило бы совершенно извратить ее подлинную сущность и убить то впечатление, на которое рассчитывал автор, тем более, что тень от нее падает на всю пьесу. Актер с комическим по существу талантом никогда этой роли не сыграл бы. Если талант Варламова не был использован до конца, — а мы в этом совершенно уверены, — то виною этому пресловутая старинная классификация актеров по амплуа, причинившая {76} уже неисчислимый вред не только многим актерам в отдельности, но и всему театральному делу в его целом. Сколько раз бывало, что актер даже не может испытать свои силы в роли, к которой чувствует инстинктивное влечение, потому что роль эта, положим, характерная, а он состоит из года в год на линии первого любовника. Между тем, истинно талантливому артисту доступно проникновение всякой ролью, раз только он может выносить в своей душе, согласно обязательному процессу для всякого художника, некий внутренний образ и отбросить его на экран сцены, расцветив красками личной индивидуальности. Амплуа здесь решительно не причем. Амплуа — перегородка, амплуа ограничивает художественные горизонты. Держать актера из года в год на строго определенном амплуа, значит, насиловать его дарование, подрезывать его крылья. Несомненно, с Варламовым так и было. Попал он с ранних лет на амплуа комика, оправдал и утвердил свою репутацию смехотворца, ну, так тому и быть: оставайся комиком и увеселителем на всю жизнь, нужды нет, что тебе самому иной раз с души воротит представлять без разбору всякую увеселительную всячину только потому, что уж очень это у тебя забавно выходит, без всяких, можно сказать, усилий с твоей стороны, без всякой работы над ролью; просто вышел на сцену, показал публике палец, она и грохочет сразу, как один человек, аплодисментами провожает каждый твой уход… Конечно всякий другой артист на месте Варламова, менее его склонный к обломовщине, ни за что не дал бы замариновать себя вечным комиком, ибо, сознавая за собою более широкий диапазон творчества уж непременно постарался бы проявить свое дарование со всех наиболее выгодных сторон. Но для этого надо пускать {77} в ход зубы, на что Варламов по свойству своего крайнего добродушия с одной стороны, и в силу столь же крайней физической лени с другой, решительно не был способен. А жаль. Мы наверно увидели бы не малое число его сценических созданий, достойных стоять в одном ряду с Варравиным, героем «Дела», по силе художественной обрисовки всех отрицательных, тяжелых, грубых черт характера, вне каких бы то ни было комических проявлений. Как-то вышел у меня с одним театралом разговор по поводу того, что не худо бы Александринскому театру поставить Шиллеровского «Дон Карлоса». И задумались мы над вопросом: кто из всей труппы мог бы действительно хорошо сыграть короля Филиппа? «Варламов» — сказал записной театрал. В первый момент такое заявление прозвучало чем-то странным. В воображении промелькнула фигура Варламова. «С этаким-то животом, да короля Филиппа изображать, который, как нарочно, был худ!!»… Но сейчас же пришел на ум каменный, жесткий и жестокий Варравин, который весь был в тоне, доминировавшем над пластикой, вспомнилось, сколь великолепен был в «Отелло» Сальвини даже в старости, хоть и обзавелся он об эту пору изрядным брюшком, а Отелло, этот стройный, гибкий, изящный мавр никак не мыслится «с животом», выдвинулся рядом с ним по естественной ассоциации и другой знаменитый итальянский трагик, Росси, который в 60 лет, не взирая, в свою очередь, на весьма солидную комплекцию, так играл Ромео, что молодые актеры, глядя на него, корчились от зависти, и все сие потому, что и Сальвини и Росси разыгрывали гамму страстей Отелло и Ромео, молодо переживая ее в душе, на нотах голоса, тысячью интонаций умея выразить все тончайшие изгибы {78} внутренних переживаний. Причем же тут комплекция? Когда талантливый актер владеет виртуозно своим природным инструментом, — голосом, когда он может до конца подчинить себе речь со всеми ее эффектами и через нее дойти до вашей души, заразить вас своим исполнением, взволновать, заставить плакать, переживать глубокие незабываемые впечатления от художественного мастерства, вы забываете про внешность актера. Внешность актера вообще последнее дело в его творчестве, потому что творчество идет не от наружности, не от красивого носа, пухлых губ, лебединой шеи, стройной талии, а исключительно от духа, от внутреннего огня, сжигающего актера. Если бы было наоборот, разве можно было бы любоваться игрой Дузе или нашей Комиссаржевской, двух женщин, лишенных обаяния телесной красоты, да и сам Варламов разве не заставлял нас забывать про его непомерную толщину, которая оставалась при нем, кого бы он ни изображал, и нисколько не мешала нам, потому что относилась к безразличному внешнему, между тем, как художественный облик роли возникал исключительно через тон. Если при имени Варламова у нас раньше всего рождалось в уме представление о необъятной стихии чисто комического, то это объяснялось очень просто: Варламов — комик был особенно дорог нам, потому что плакать нас умели заставить и другие, страдания души человеческой раскрывались нам через творчество таких незабываемых актрис, какою была, например, В. Ф. Комиссаржевская, но смеяться чистым благородным смехом никто не мог нас научить больше и лучше, нежели Варламов. Но вместе с тем и он способен был являться перед нами в свете совершенно иных настроений, потому что внутри себя находил {80} необходимые краски решительно для всего. Когда нужно было буффонить, Варламов буффонил вовсю, навлекая на себя даже подозрения в шарже, и это было удивительно несправедливо, потому что буффонада Варламова принимала широкие размеры просто в силу богатырского размаха всей его натуры; когда надо было давать истинно комедийный тон, Варламов поднимался до последней степени мастерства в этом направлении; когда требовалось быть задушевным, теплым, мягко лиричным, Варламов давал все тончайшие оттенки самой очаровательной, милой, трогательной задушевности; нужно было плакать — Варламов плакал, да так, что в зале все притихало, а тишина никогда не была принадлежностью спектаклей с участием Варламова, потому что в ней всегда таились готовность к сотрясающим стены взрывам смеха; когда же нужно было стать суровым и зловещим, Варламов, как это мы уже видели на примере «Дела» Сухово-Кобылина, откуда-то брал суровые и жесткие ноты, создавая жуткие фигуры. Масштаб роли и ее внутреннее содержание при этом не имели никакого значения. Варламов не гнушался никаким материалом для выявления своего творчества. Произведения, подобные старому водевилю Лабиша: «Le voyage de Monsieur Perrichon» (по-русски: «Тетеревам не летать по деревам»), или переделанной с немецкого комедии «Превосходительный тесть» и многие им подобные, которые Варламов любил играть особенно во время своих гастрольных поездок по провинции, для нас теперь не представляют никакого значения, ибо они находятся совершенно по ту сторону искусства. Просто грубый и весьма даже на вид неприглядный материал. А вот Варламов брал этот материал и, как талантливый скульптор из глины, — ибо что же «приглядного» {81} в глине? — творил чудо сценического искусства, которым мы все не уставали любоваться, и в котором все частности, связанные между собой в строгой гармонии для вящей цельности образа, в то же время взятые порознь, как интонации, мимика и жест, являлись сами по себе замечательными, разработанными в интересах большей выразительности до последних ступеней совершенства. Что здесь являлось причиною? Почему так просто рождалось это чудо? Мы думаем только потому, что самый процесс творчества совершался у Варламова с Божественной легкостью, сценическая работа не соединялась у него ни с какими усилиями, а текла легко, свободно, непринужденно, позволяя Варламову постоянно переходить от одного характера к другому и чувствовать себя в каждой роли, как у себя дома. Ведь, если посмотреть, чего только Варламов ни переиграл, и поскольку раз в сезон доводилось ему выступать на сцене, так останавливаешься в удивлении перед этой колоссальной трудоспособностью. Она делается особенно рельефной, если привести цифры выступлений Варламова в разгар его артистической карьеры с начала 90‑х годов, и попутно отметить примеры наиболее контрастных по характеру выступлений.

Сезон 1891 – 1892 гг. в 31 пьесе 144 раза, больше, чем кто-либо из остальных артистов даже среди исполнявших второстепенные роли. Разнообразие ролей, в которых Варламову досталось выступать, поразительно. 1‑й могильщик в «Гамлете» и Скалозуб в «Горе от ума», унтер Грознов из «Правды хорошо, а счастье лучше» — Островского и Тристан в «Собаке садовника», очаровательной комедии Лопе де Вега, Варравин в «Деле» и камердинер в «Плодах просвещения», наконец, Столбцов в пьесе Вл. Немировича-Данченко {82} «Новое дело», таковы противоположности сценических образов, которые среди прочих Варламову пришлось воплощать в данном сезоне, причем каждое из этих воплощений отличалось редкой глубиной художественного проникновения в роль.

Сезон 1892 – 1893 гг. — в 33 пьесах — 118 раз. И тут опять блестящее выступление в роли капитана Озорио, в комедии Лопе де Вега «Сети Фенизы», а рядом Юсов из «Доходного места» Островского, генерал Бетрищев из «Мертвых душ», Скотинин из «Недоросля».

Сезон 1893 – 1894 гг. — в 34 пьесах — 171 раз; если принять во внимание, что русских драматических спектаклей в этом сезоне было дано всего 262 (188 в Александринском театре и 74 в Михайловском), выйдет, что Варламов выступал в общем чаще, чем через день. Выпадали такие репертуарные недели, где из восьми спектаклей, Варламов участвовал в шести, причем роли опять-таки были самые разнообразные, начиная от Гедеоновского в переделке «Дворянского гнезда» Тургенева, продолжая Фурначевым в «Смерти Пазухина» и кончая генералом Бетрищевым из «Мертвых душ», ролью, которую Варламов сыграл в сезоне 25 раз.

Сезон 1894 – 1895 гг. — в 27 пьесах — 68 раз. Столь относительно малое выступление объясняется тем, что в этом сезоне казенные театры по случаю смерти Императора Александра III были закрыты с 20‑го октября 1894 г. по 1‑е января 1895 г. Число выступлений сразу удваивается в следующем сезоне 1895 – 1896 гг., в котором Варламов принимал участие в 33 пьесах — 121 раз. Между прочим, тогда им с огромным успехом была сыграна роль Митрича в драме Л. Н. Толстого «Власть тьмы», впервые поставленной на сцене {83} Александринского театра, 18‑го октября 1895 г., в бенефис Н. С. Васильевой, данный ей за 25‑летнюю службу. Как контраст к ней можно указать на ярко комическую в оригинальном стиле роль Грумио в Шекспировской комедии «Укрощение строптивой», возобновленной для открытия сезона.

Мы не будем продолжать этот перечень. Нескольких сезонов вполне достаточно для характеристики трудоспособности Варламова, тем более, что и дальше дело идет совершенно так же: по количеству выступлений. Варламов среди всех первых сюжетов труппы стоит впереди, и так продолжается до тех пор, пока в силу возраста и пошатнувшегося здоровья для него делается уже невозможным нести на своих плечах такую драгоценную тяжесть: быть украшением каждой пьесы, в ансамбле которой он участвует. Неудивительно, что публика наша в конце концов так сильно привязалась к артисту и без того ею любимому. Посетители Александринского театра готовы были хоть каждый день смотреть Варламова; если кого-нибудь звали пойти в театр, первым вопросом было: «а Варламов сегодня играет?» Сложилось убеждение, что без Варламова решительно невозможно. Таков был результат обаяния его личности, которая одним присутствием своим на сцене, увлекая нас в круговорот артистических эмоций, бесконечно повышала достоинство театра, имевшего счастье видеть Варламова первым между первых в длинном ряду, украшавших этот театр талантов.

# **{****84}** ГЛАВА IV.Варламов и Островский

Когда в январе 1911 года праздновался 35‑летний юбилей служения в Императорском театре К. А. Варламова, виновнику торжества достался почет не в пример прочим. В понедельник, 31‑го января, его торжественно чествовали в Александринском театре, причем юбиляр появился в роли Грознова из комедии Островского «Правда хорошо, а счастье лучше», а в субботу 5 февраля, чествование повторилось снова, но уже совершенно в другой обстановке. Петроградское общество имени А. Н. Островского устроило в большом зале консерватории юбилейный вечер в честь Варламова; шла комедия Островского «Не в свои сани не садись», и Варламов играл Русакова. Это была чрезвычайно счастливая мысль, так как с одной стороны многочисленные поклонники талантливейшего артиста, не попавшие в Александринский театр, получили возможность присутствовать на другом юбилейном чествовании, хотя оно, как вторичное, конечно, уже не могло иметь такого же торжественного характера, какое носило 31‑го января, а с другой стороны, Варламов, как никто {86} другой из окружавших его артистов был тесно связан с театром Островского, почерпая оттуда бесконечные средства к воплощению на сцене ярких, строго-художественных и жизненно-простых типов. Ведь стоит произнести имя Островского, как сейчас же невольно напрашивается и другое имя: Варламов, — до такой степени они неразрывно соединены и как бы дополняют друг друга. Совершенно понятно почему. Искусство Варламова было глубоко народным, цельным, самобытным, непосредственным и таким же ярким, каким бывает подлинное проявление истинно народного, глубоко-русского духа. Его искусство было до конца искусством национальным, и никакие западные струи, никакие европейские влияния не имели в нем даже ничтожнейшего места. Подобное национальное искусство актера могло полнее всего сливаться только с творческим вдохновением таких национальных писателей, как Гоголь, Сухово-Кобылин, Тургенев и особенно Островский.

Почему же последний выдвигается среди остальной плеяды русских драматургов предпочтительно на первое место, увлекая за собою и незабвенного воплотителя его образов, Варламова? Потому что из всех своих собратий, превосходивших Островского на поприще чистой литературы, он — наиболее театральный писатель, отдавший театру целиком силу своего творческого воображения, всю кровь своего сердца, и мы решительно придерживаемся того мнения, что без Островского русский театр существовать не может. Это разные там промежуточные сцены, всякие калифы на час, предприятия, переходящие из рук в руки и рождающиеся затем, чтобы, проскрипев с грехом пополам сезон, угаснуть, не оставив по себе даже кратковременной благодарной памяти, {87} те пусть удовлетворяются каким-нибудь другим автором, который русский — только по паспорту, а литературная физиономия его списана с чужих, большей частью западных образцов; настоящий же русский театр, приют русской театральной традиции, национальный театр, без Островского не может ступить шагу. Писатель этот оставил после себя неисчерпаемый клад. В нем одном заключено множество благодарнейшего материала для сцены, для актера и для зрителя, и тот путь, которого Островский держался в своем творчестве, представляется единственно нужным и важным, особенно теперь, когда мы находимся у порога национального возрождения на всех путях творческой мысли[[1]](#footnote-2). Очень кстати всплывают в памяти по этому поводу те мысли самого Островского, которые высказаны в его известной «Записке об устройстве русского национального театра в Москве», поданной им в качестве председателя общества русских драматических писателей министру внутренних дел в 1882 году. Вот что он говорит там между прочим:

«Бытовой репертуар, если художествен, т. е. если правдив, — великое дело для новой восприимчивой публики: он покажет, что есть хорошего, доброго в русском человеке, что он должен в себе беречь и воспитывать, и что есть в нем дикого и грубого, с чем он должен бороться. Еще сильнее действуют на свежую публику исторические драмы и хроники: они развивают народное самопознание и воспитывают сознательную любовь к отечеству. Театр с честным, художественным, здоровым репертуаром необходим {88} для Москвы. Такой театр был бы поистине наукой и для русского драматического искусства. Мы должны начинать с начала, должны начинать свою родную русскую школу, а не слепо идти за французскими образцами и писать по их шаблонам разные тонкости, интересные только уже пресыщенному вкусу. Русская нация еще складывается, в нее вступают свежие силы: зачем же нам успокаиваться на пошлостях, тешащих буржуазное безвкусие».

Золотые слова! Они должны быть написаны на фронтоне всех русских театральных зданий, во всех сценических школах и быть выжжены в сердцах всех актеров и режиссеров. С тех пор, как Островский их произнес, прошло 33 года. За это время мы еще отдалились от национального театра и от русской школы драматургии. Островский говорит о французских образцах, мы можем присоединить сюда образцы чуть ли не всего мира. Островский говорит о пресыщенном вкусе, мы должны упомянуть о том же. Театр занимает большое место в нашей общественной жизни, и это совершенно правильно, потому что еще Гоголь выразился про него: «это такая кафедра, с которой много можно сказать миру добра», о театре беспрерывно говорят, спорят, пишут, но весь этот театр отнюдь не русский, не национальный. Все, что сделано нами за последние годы в смысле драматического творчества и приемов его сценического воспроизведения, все это не наше, оно чисто западное. Из‑за спины драматурга выглядывают то Ибсен, то Метерлинк, то Ведекинд; из-за плеча режиссера — то Гордон Крэг, то Макс Рейнгардт, лондонские, берлинские или парижские марки так и мелькают, причем все они, пересаженные на чужую почву, вместо того, чтобы быть обреченными на гибель, громко провозглашаются новым словом в искусстве, новым и единственно правильным путем, по которому должен идти русский театр.

{90} Возблагодарим судьбу за то, что не все еще потеряно. Если новые пути в чисто национальном творчестве прокладываются с трудом, так что и не видно даже куда они приведут, зато старый путь по-прежнему широк и прям, и проезжающему по нем дано любоваться открывающимися во все стороны далекими горизонтами, полной грудью вдыхать аромат полей и цветущих лугов. Есть еще у нас Островский, который, что бы там ни говорили любители переоценки ценностей, всегда останется интересным для зрителей, благодаря своему мастерскому, чисто художественному письму, своим ярким краскам, дающим необыкновенно живой портрет, и великолепному знанию жизни во всех ее мельчайших подробностях, жизни, наложившей своеобразную и властную печать на целую эпоху. Как это ни странно может показаться, принимая во внимание некоторый, так сказать, этнографический колорит пьес Островского, но везде у него без всякого труда можно отыскать зерна общечеловеческих настроений, чувств, понятий, т. е. те элементы, которые, будучи рассыпаны щедрою рукою поэта в его произведениях, сближают их с нашим временем, и если где-нибудь оказывается уже вполне устарелой самая внешняя обстановка, зато люди, действующее в ней, страдающие, радующиеся, любящие и ненавидящие, несут с собою много такого, что в нашей душе, хотя и воспитанной совсем в других условиях, все-таки находит живой, сочувствующий отклик. И каждый театр, который вводит в свой репертуар всякий сезон одну-две пьесы Островского, умея представить их в нешаблонном {91} освещении, выполняет большую и крайне интересную работу, ибо ему приходится сосредоточивать свое внимание на различнейших отражениях глубин человеческого бытия. Необыкновенное разнообразие типов и характеров, бывших повседневным явлением русской жизни середины XIX века; трогательная красота женского облика в его положительных чертах; драгоценные штрихи общественного быта, взятого в самых различных положениях; ряд жгучих контрастов, возникающих из отношений между господами жизни и ее рабами; поголовное невежество, на одной стороне скрашенное внешним лоском и ничем не прикрытое с другой; жестокие нравы, суеверие, обман и ложь, ханжество, разврат и пьянство, грубость во всем, не знающая никаких границ, — все это яркими красками, с истинно художественным мастерством, запечатлено в обширном цикле произведений Островского, открывая перед зрителями самые разнообразные горизонты русской жизни. Нужны ли примеры, доказывающее эту многоличность русской жизни в зеркале Островского, а также и то, что далеко не все в ней устарело в степени такой, чтобы стать лишь любопытным курьезом отжившего быта? Если нужны, то привести их можно сколько угодно. Не устарел до сих пор «Лес», потому что хотя Несчастливцевы и Счастливцевы пережили большую эволюцию, культура уже до того перевоспитала русского актера, что от прежнего крайне причудливого облика не осталось и следа, но обе эти фигуры так обрисованы Островским, что кроме чисто специального бытового, через них просвечивает еще и некое более глубокое явление русской жизни: в них чуется та бесшабашная и безалаберная удаль, которая только русского человека способна была увлекать на странствие, на пешее хождение {92} из конца в конец великой России. Во времена Островского ходили так трагик с комиком, попадали в какую-нибудь глушь, дремучий «лес», становились там свидетелями вопиющего происшествия и начинали громить «сов» и «филинов». А через тридцать лет после них совершенно так же зашагали толстовцы, немного спустя — горьковские босяки и разные другие «землепроходцы», все задрапированные в тогу гражданской добродетели и неистово гремящие обличительными речами. И до сих пор еще много бродит по России таких доморощенных Цицеронов, постоянно с одной мыслью: «quousque tandem»… Чисто русское явление, немыслимое больше нигде, и одно из его художественных воплощений — два актера из «Леса».

Возьмем ли тип женщины у Островского. Вот наудачу: Людмила Маргаритова из «Поздней любви»… «Я прожила всю молодость без любви, с одной лишь потребностью любить… А ведь я — женщина, любовь — мое право», — говорить Людмила. Здесь — целая трагедия. Всегда и везде человек борется за естественное осуществление своего права, и даже такое святое право, право любви, он должен завоевывать ценою неслыханных страданий. Оглянитесь кругом себя: сколько таких Людмил бродят по свету, нося в своем сердце потребность любви и никогда не имея надежды осуществить свое право. Это все терпеливые страдалицы, чистые сердца, святые русские девушки. А Лариса в «Бесприданнице»? Какой это бесконечно прекрасный, ясный, лучезарный образ, с какой художественной законченностью обрисована Островским психология девушки, на которую все смотрели как на забаву, которой никто никогда не постарался заглянуть в душу, которая ни от кого не видела сочувствия, не слыхала теплого, {94} сердечного слова: эта психология, благодаря тонкому мастерству писателя, становится особенно понятна, близка и дорога всем тем, кто хоть раз в жизни испытал разочарование, сердечную боль, кому судьба была не любящей матерью, а злой мачехой. Люди называли ее бесприданницей, потому что она не могла принести с собою мужу мешка с золотом, но эти тупые, животно-ограниченные люди не хотели и не могли понять, что эта девушка принесла бы с собою тому человеку, который ее полюбил бы, лучшее приданое, какое только можно желать: прекрасную гордую душу и сердце, могущее вместить беспредельную любовь.

Мы не будем продолжать дальше, ибо это слишком расширило бы нашу задачу. Мы хотели показать хотя бы и слабыми намеками, что театр Островского есть зеркало русской жизни, инде потекшей уже по новому руслу, инде стоящей еще в полной неприкосновенности, как заплесневелое болото. Отсюда, помимо специальной красоты искусства, имеющей особое право на внимание, весь театр Островского чрезвычайно важен по тому чисто воспитательному значению, которое естественно возникаешь из изучения далекого прошлого русской жизни, отразившейся в каждом слове его драм и комедий. Нельзя даже сказать, будто тут играет роль только поучительное сопоставление этого прошлого, отличающегося такими темными чертами, с настоящим, стремящимся заявить о своей культурности, особенно в сфере нравственных понятий, и нельзя потому, что это прошлое множеством вполне отрицательных сторон своего быта входит в нашу современность, и настолько чувствует себя здесь, как дома, что если бы не покрой платья, да не автомобили, аэропланы, граммофоны и прочие успехи техники, — совершенно немыслимо {95} было бы установить границу между этими двумя эпохами. Вообще меняются скоро лишь формы жизни; содержание же ее уступает дорогу новому содержанию только после упорной борьбы и крайне медленно.

После всего сказанного об Островском ничего нет удивительного в том, что этот национальнейший драматург находил свое столь полное отражение через творчество такого национального актера, каким был Варламов. 48 пьес написано Островским, и в 29 из них Варламов сыграл 40 ролей, давая каждой такое яркое освещение, что без него решительно невозможно было представить себе ни одной пьесы Островского, конечно, такой, где для артиста имелся подходящий материал. И так как московский быт занимает в пьесах Островского главенствующее положение, а на фоне этого быта, точно несокрушимые среди волн морских скалы, красуются купеческие самодуры, выписанные драматургом с особенной любовью во весь рост, ярко, широко, колоритно, то и в творчестве Варламова сценическое воплощение самодуров занимало особое место. Артист тоже рисовал их с особенной любовью, для каждого находя необычайно выразительную форму во всем, начиная с внешности. Все эти типы, даже когда только читаешь пьесы, представляются весьма примечательными прежде всего со стороны физической: крупного роста, широкие в плечах, с огромными ногами и такими же руками, разжиревшие и раздобревшие от неподвижной сытой жизни, тяжелые, неповоротливые, ленивые на то, чтобы сделать лишний шаг, но зато не лазающие за словом в карман. И такими они все были в изображении Варламова. Вот когда все особенности его личного «я» особенно рельефно выступали на первый план. Его круглая, широкая, массивная фигура {96} как нельзя больше отвечала задаче воплотить сырую тяжеловесность какого-нибудь Тита Титыча Брускова. Крупные черты лица в обрамлении целого леса волосяной растительности содействовали дополнению общего впечатления грузной личности, способной напугать уже одним своим видом, прежде чем разинет рот. Мощный сочный голос довершал впечатление, тем более, что на этом голосе Варламов с поразительным искусством разыгрывал целую весьма сложную гамму внутренних настроений, внезапно овладевающих душою купца-самодура. Кто видел Варламовскую игру в роли Большова («Свои люди — сочтемся»), тот никогда не забудет эту строгую чеканку весьма содержательной фигуры типичного московского самодура, который в начале пьесы, что называется, наводит разные фасоны, кобенится так и сяк, говорит всякие лютые слова, дочь свою выдает насильно замуж за собственного приказчика и подводит тонкую махинацию, чтобы ему от кредиторов своих увильнуть, да и в яму не попасть; но… «где тонко — там и рвется», а потому Большов в яму по банкротству все-таки попадает, причем оказывается, что свои же близкие, своя же дочь единородная, про которую он совсем еще недавно выражался: «мое детище — хочу с кашей ем, хочу масло пахтаю», — это самое чадушко, вместе с мужем, бывшим его же приказчиком, когда родной отец приходит умолять — вызволить его из тисков, спроваживают его ни с чем. У Варламова это действие проходило с особенной силой сценической выразительности. В начале пьесы еще можно было сказать, что тут нечто от более знакомого и привычного стиля Варламова, можно было подметить и знакомые интонации и виденные уже раньше жесты. Но здесь было нечто от другой подоплеки таланта: не от комической стихии и не столько от чисто бытового {97} тона, сколько от тона общедраматического; глубокое внутреннее переживание, отголосок страдания, — вот, что было особенно примечательно и как выражавшееся с большой силой, с непреодолимым захватом в свою власть души зрителя, свидетельствовало красноречиво о той стороне Варламовского творчества, которая в продолжение всей карьеры этого артиста оставалась в тени. Сколько искренней трогательности было в голосе этого старого, упрямого, непреклонного самодура, которого сломило наконец, когда он, обращаясь к дочери и зятю, говорил: «Мне Ильинка то теперь за сто верст покажется. Вы подумайте только, каково по Ильинке-то идти. Это все равно, что грешную душу дьяволы, прости Господи, по мытарствам тащат. А там мимо Иверской: как мне взглянуть-то на нее, на Матушку»… И в заключение этот железный человек принимался плакать. Тут явно проскальзывает у самого Островского стремление смягчить душу своего самодура, показать, что не вовсе черна эта душа, есть что-то на самом дне ее, не позволяющее оставаться черствой до конца, брезжит там в самом темном уголку тихий свет, как огонек перед лампадой, и от него весь внутренний облик Большова преобразуется, он не кажется уже таким нелепым идолом самодурства, как, например, Брусков из «Тяжелых дней». И Варламов в жесте и тоне бесподобно подчеркивал это очеловечение существа, созданного по образу и подобию Божьему и ставшего нелепым только потому, что нелеп был весь уклад жизни, в условиях которой такие существа рождались и формировались. Оставалось только удивляться, какой неисчерпаемый запас мягких красок брал артист со своей сценической палитры для того, чтобы этот перелом в настроениях вышел возможно более художественно убедительным. А там, где дело касалось обрисовки самодурства в его чистом виде, без всякого намека на проблески душевного благородства, там Варламов находил от начала до конца опять-таки удивительно рельефные приемы.

{98} 5‑го декабря 1911 года, в Александринском театре возобновили после промежутка времени в двадцать лет «Тяжелые дни». Эти сцены из московской жизни — далеко не из лучших в обширном творчестве Островского, хотя они и живописуют необычайные нравы, типы и характеры, каких теперь в современной купеческой Москве и днем с огнем не найдешь. Интерес, таким образом, весь сосредоточивался исключительно на исполнении, и в центре его стоял Варламов, вылепивший из Тита Титыча Брускова совершенно изумительную фигуру; можно было лишь бесконечно пожалеть, что роль крайне невелика, особенно по сравнению с ролями Большова и Русакова, что в спектакле, весь смысл которого сводился к любованию мастерским творчеством одного актера, актер этот всего вечера своей персоной не заполнял. Брускова мы видим только в двух явлениях. Этого положительно мало. Зритель не чувствовал себя удовлетворенным. Варламов только что, было, разыгрался, зритель же едва вошел во вкус, как уже и — занавес. Между тем, Варламов — Брусков казался настоящим праздником сценического искусства, какой-то трубной хвалой великому лицедейству. Еще только в предвкушении выхода артиста на сцену думалось: а какой он себе устроит грим? Варламов уже раньше переиграл стольких купцов Островского, что в этом новом появлении, казалось бы, трудно удержаться от повторения, если не в смысле внутреннего освещения роли, то, по крайней мере, в отношении внешнего ее воплощения. В памяти невольно промелькнули {100} тогда: Большов — «Свои люди — сочтемся», Русаков — «Не в свои сани не садись», Курослепов — «Горячее сердце», Ахов — «Не все коту масленица», Дороднов — «Поздняя любовь», — все разные, один на другого нисколько не похожие даже по внешности. Ну, а этот какой будет? Ведь уж, кажется, все фасоны бород и причесок исчерпаны. Но вот Варламов появился. Впечатление получилось неожиданное. Кажется, даже он еще ни разу не достигал столь полной виртуозности в грим. Эта необычайных размеров, густая, широкая, толстая борода какого-то неопределенного русо-черного оттенка и такие же не волосы, а настоящие патлы на голове, они одни своей картинностью, своей какой-то причудливой монументальностью давали и без всяких слов яркое представление о той среде, откуда вышел их обладатель, настоящее чудище лесное, а не человек. Сел, уставился в одну точку, голову повернул, рукой махнул — все картина, все необыкновенно живописно, хоть сейчас на полотно, все ярко и колоритно, напоминая по сочности мазка живопись Репина. Завел свои речи, истинно самодурственные речи, — какая гамма оттенков, какое разнообразие интонаций, из которых каждая ярким светом озаряет потемки души Брускова, совершеннейшего из самодуров Островского, махрового, можно сказать, самодура. Это не была игра, но вдохновенное творчество тут же на глазах восхищенного зрителя. Своими жестами, широкими и определенными, Варламов точно высекал из грубого серого камня, из монолитной скалы, четкими звучными ударами молотка монументальную фигуру, в которой запечатлено было все темное царство Островского и которая тенью своей закрывала малейший луч света извне. В полной гармонии с пластикой {101} шла, не поддающаяся описанию, речь Варламова, которая уже достаточно курьезную речь по автору расцвечивала красками такой выразительности и такой могучести, что вряд ли можно было бы еще где-либо услышать подобную. И какие переходы, какой юмор! Последний был так блестящ, что зрительный зал не смеялся, а буквально грохотал от хохота, охватывавшего всю публику как-то вдруг. Вообще в этой роли представлялась несмотря на 63‑летний возраст артиста такая сочная, яркая, такая специфически варламовская игра, единственная на всю Россию, что только ради нее одной можно было идти смотреть «Тяжелые дни», даже не один раз.

То же самое повторялось и в другой пьесе, «В чужом пиру похмелье», где тот же Тит Титыч Брусков показывал нам переливы своего милого характера с разных других сторон и также благодаря Варламову один лишь привлекал внимание на пьесу, которой иначе незачем было бы и появляться на современной сцене по своей крайней устарелости, обеспечивающей ей лишь историко-литературный интерес. Теперь за смертью Варламова обе эти пьесы Островского можно считать надолго сданными в архив, что не служит, конечно, нисколько к умалению достоинства театра Островского, но все же проявлять по отношению к нему фетишизм было бы бессмысленно. Нельзя же искренно думать, будто все, им написанное, одинаково удачно и одинаково для нашего времени интересно. Есть и у Островского такие произведения, вроде «Тяжелых дней» или «В чужом пиру похмелье», которым вполне достаточно красоваться в полном собрании его сочинений для полноты отражения писательского облика, а театр отнюдь не то же, что полное собрание сочинений, почему и не следует вовсе тащить на его подмостки, где недостатки, присущие пьесе, тотчас же вырисовываются с особенной рельефностью, всякое произведение драматурга.

{102} Иное дело такая вещь, как, например, «Горячее сердце». Здесь картина жизни русской провинции 40‑х годов нарисована столь яркими штрихами, что комедия в чтении доставляет большое удовольствие, на сцене же и подавно, ибо она нисколько не утратила своей чисто театральной живучести. Здесь Варламов создавал удивительную по своей жизненной яркости и ясному красочному юмору фигуру Курослепова, именитого купца, до того заспавшего мозг свой, что видимое наяву с представлявшимся во сне у него в одно путается, и вечно вследствие того ему всякая дичь чудится: то небо у него валится, то будто оно же трещину дало, что вызывает насмешливое замечание Градобоева: «Лопнуло, так починят. Нам-то какое дело»… И вид его со спутанными обвисшими на лоб волосами, всклокоченной бородой, заплывшими глазами и одутловатым лицом был до нельзя забавен, возбуждая в то же время тревожный вопрос: неужели до такого животного состояния может дойти человек?

Еще один типичнейший самодур Ахов из комедии «Не все коту масленица», воплощавшийся Варламовым всегда превосходно, с большой силой, красочно, с массой тончайших деталей, особенно в сцене объяснения с Ипполитом в 3‑м действии; Максим Русаков в комедии «Не в свои сани не садись», где Варламов обнаруживал море теплоты и мягкости тона, рисуя характер человека, без памяти любящего свою дочь; старый чиновник Юсов из «Доходного места», полный бахвальства и тупоумного благоговения перед бюрократическими порядками; славный, добрый, с хитрецой и такой удивительно по-русски простодушный унтер-офицер Сила Ерофеич Грознов в «Правда хорошо, а счастье лучше»; {103} аферист стряпчий Чугунов в «Волках и овцах», где опять-таки Варламов для его воплощения находил вполне своеобразные краски, и целый ряд прочих фигур одна другой живее, картиннее, рельефнее, дополняют ту галерею типов Островского, которую Варламов создал за 40 лет своего служения на Императорской сцене и которая остается вне всякой конкуренции, потому что и здесь сказалась вся могучая сила личности Варламова, вся жизненность и непосредственность образов далекого прошлого русского быта проходила сквозь призму такой же непосредственной натуры артиста, отливаясь в богатую содержанием и всегда колоритную внешнюю форму. Островский и Варламов были точно созданы друг для друга, и целое поколение театралов, вскормленное и воспитанное на реалистических идеалах в театре, не могло бы представить себе более полной гармонии, чем существовавшая между этими двумя ярчайшими представителями русского национального театра и русской реальной школы.

# **{****104}** ГЛАВА V.Царь русского смеха

Царь русского смеха — это звучит торжественно, но нисколько не является преувеличением по отношению к Варламову, потому что помимо всего остального, помимо стихии непосредственного и бескрайнего творчества, было еще нечто, как бы выделявшееся отсюда, это стихия смеха, особенное свойство таланта, которое нас всех роднило и объединяло с Варламовыми И какого смеха!.. С чистым сердцем Варламов мог бы повторить слова Гоголя, из «Театрального разъезда после представления новой комедии»: «смех значительней и глубже, чем думают, — не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей; — но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека».

В этих словах великого юмориста заключена целая апология смеху, — одному из утех человечества, к сожалению, в наши дни и в нашей стране уже с давних пор {106} так приглушенно звучащему. Между тем, что же на земле может быть лучше смеха? Он — великий целитель, ибо стоит лишь нам рассмеяться, как тотчас же исчезает тревога души, разглаживаются морщины на лбу, мы чувствуем себя освобожденными от тяжелой ноши и, главное, мы становимся добрее; в этот момент мы даже способны на благородный поступок. Таково великое действие смеха, и если бы Бог захотел поразить мир самым страшным проклятием, Он должен был бы лишить людей золотого дара смеха.

Мы живем в громадном городе, сером, мрачном, тупо давящем мозг; над головою у нас большую часть года, вместо небесной бирюзы, тусклый свинец; по целым месяцам мы не видим солнца, первого источника радости. А внутри угрюмых, каменных мешков, именуемых человеческими жилищами, медленно течет наша жизнь, такая же серая и свинцово-тяжелая, как это небо; мы почти нехотя влачим свое земное существование, мы похожи на вьючных животных, которым на спину взвалили чрезмерную тяжесть, и они бредут из последних сил, спотыкаясь и падая; мы с тоской озираемся вокруг, ища, на чем остановить полупотухший взор. И если есть в нашей душе что благостное, оно там и остается на самом дне, точно придавленное громоздким камнем, и, когда мы хотим рассмеяться, выходит лишь кривая улыбка. Нужны особенные усилия для того, чтобы вызвать смех наружу и хотя бы на одну минуту возродить нашу душу, показать нам мир в другом освещении, более ярком и красочном, чем обычно он представляется нашему усталому, апатичному, равнодушному взору, и для этой благородной цели не было во всем Петрограде другого более искусного в подобном волшебстве мастера, чем Варламов. Это у него {107} было от Бога. И это являлось у него своего рода исполнением долга. Подобно первому комическому актеру в «Развязке Ревизора» Гоголя он мог сказать, обращаясь к зрителям:

— «Дайте мне почувствовать, что и мое поприще так же честно, как и всякого из вас, что я так же служу земле своей, как и все вы служите, что не пустой я какой-нибудь скоморох, созданный для потехи пустых людей, но честный чиновник великого Божьего государства и возбудил в вас смех, — не тот беспутный, которым пересмехает в свете человек человека, который рождается от бездельной пустоты праздного времени, но смех, родившийся от любви к человеку».

Варламов был первый комический актер нашего времени, и это надо особенно подчеркнуть. Талант комический вовсе не такое обыкновенное явление. Говорят, у нас умерли трагики, чему виною умаление трагического репертуара. Справедливым было бы добавить, что перевелись и комики, как некогда перевелись богатыри на земле русской. Кого можно было поставить в параллель Варламову? Только одну, ныне, увы, покойную Варвару Васильевну Стрельскую. В ее таланте, как и у Варламова, в ее смехе были те же бодрость и звучность, та же непосредственность и та же русская широта. Кого еще можно поставить в параллель из благополучно здравствующих? На всю Россию только двух: Ольгу Осиповну Садовскую из Московского Малого театра и Владимира Николаевича Давыдова из Петроградского Александринского. И вот эти двое, Садовская и Давыдов — последние могикане великой комедии, великого русского смеха. И вместе с тем первые в ряду. А затем идут точки… длинный ряд точек, {108} и лишь там, далеко, перешагнув за середину, мелькает что-то похожее на комическое дарование. Комики перевелись, потому что природа стала бесплодна. Она не хочет более рождать ничего значительного. Между тем, комический талант должен быть весь от природы. Он должен быть в натуре у человека. А то, что мы теперь столь часто принимаем за комический талант — не более, чем подделка. Мы слышим комическую интонацию и даже улыбаемся ей, но если у нас достаточно остер слух, мы сейчас же разберем, что интонация эта выделана и стоила актеру больших хлопот, ибо смех, комическое начало, не лежит в натуре актера, а привнесено в нее извне. Что такие натуры, пронизанные светом и теплом смеха, встречаются все реже и реже, тому есть причины глубокие, которые не вдруг объясняются. Смех вообще тускнеет год от года, особенно в нашей стране, и наступит такое время, когда он вовсе исчезнет из человечества, потому что смех неразлучен с непосредственностью и детской ясностью, а откуда же им взяться, когда даже дети наши так рано оканчивают свое детство, а если 20‑летний юноша вздумает ребячиться, то на него уже косятся: «шелапут!»…

Исчезает смех из природы, — следовательно, исчезает и из искусства, из всех его ветвей: литературы, поэзии, живописи, а если и появляется где, то непременно в смешении то с желчью, то со слезами, то со злостью, в чистом же своем виде он уже нигде не встречается. Покидает он и театр, где все позиции заняты нудными, тягучими, плаксивыми пьесами, и где здоровый, бодрый смех не звучит больше. Откуда же тут взяться комическому таланту? Да и что он тут стал бы делать? Ну вот был у нас Варламов. {109} Ведь ему для того, чтобы выявить свой комический талант во всем его сверкании красками, нужен был Островский, или там Гоголь, а в чем другом, особенно же в современном драматургическом худосочии, ему просто нечего было делать, разве что помимо всякого творчества просто самого себя показывать и тем нас утешать. Но для последнего в самом деле нужно было быть Варламовым. Нужны были Гоголь с Островским и последний особенно, потому что у него смех звучит полным аккордом: раскатистый смех у него, такого после Островского уже нет ни у кого из русских драматургов. Ведь не у Чехова же его искать. А Чехов и определил собою целое направление русского театра… и вот тогда-то на сцене перестали смеяться.

Выступая на театре как комик, Варламов подлинно творил чудеса. Он был как-то так весь устроен, что волшебство смеха происходило совершенно без всяких с его стороны усилий, а мы поддавались ему без малейшего внутреннего противодействия, просто душа сама просилась: «ну же, возьми меня, подержи у себя, отогрей всем теплом, от тебя исходящим, и дай мне несколько мгновений чистой детской радости»… И Варламов брал и отогревал. Бывало, Варламова еще нет на сцене, но публика знает, что он сейчас выйдет, и вся как-то подбирается, как-то радостно настраивается. Ей и дела нет до того, чем Варламов явится на сцену, Муромским или Русаковым, она знает, что придет Варламов, и этого только ждет. Бывало, еще немного сказано слов, долетели они до нашего слуха еще только из-за кулис, а уж на душе посветлело, и на сердце немного полегчало, и шелест какой-то удовлетворенный пошел по {110} театру от самых первых рядов партера, где сидят люди трудно смеющиеся, до самых последних скамей райка, где теснятся люди легко смеющиеся: чудный талант, такой радостный и красочный, озаренный словно каким-то таинственным нездешним светом, начинает делать свое дело, идет «честный чиновник великого Божьего государства». Вот вышел на сцену и… смотрите, о, смотрите хорошенько!.. вон там притаился царственный смех, спрятался в каждой мельчайшей складке одежды, схоронился в тихих лучистых глазах, в углах губ и плутовски высматривает оттуда на публику, заигрывает и подмигивает, словно говоря: «ну, что вы там все носы повесили?.. Смейтесь, смейтесь хорошенько, забудьте обо всем, что у вас в жизни есть неприятного, и хохочите от души. Ну же, поскорее… раз… два… три. За мной!»… И мы, точно дети, уже увлечены, уже забыли про все тяжелое, нудное, горькое, царственный смех завладел нами и не дает ни минуты покоя, любо ему тормошить нас во все стороны, любо глядеть, как не выдерживают его натиска ни старые, ни молодые, ни состоящее в генеральском чине, либо ни в каком чине не обретающиеся, ни толстые, ни тонкие, ни пессимисты, ни оптимисты, всех уравнял в один миг и в одном чувстве беспредельной радости могучий царственный смех, воплотившийся в образе Варламова. И так продолжалось все время, пока артист оставался на сцене. Вот было пусто и темно, а отворилась дверь, и вступил на сцену Яичница, либо Тит Брусков, или Курослепов, так сразу точно лучи солнца брызнули сквозь облака. Вошел, повернулся, сел, сделал жест рукой, и все так просто, так художественно, так образно, и везде сидит смех; улыбнулся — и вся зала улыбнулась; сказал что-то — и вот прямо загрохотало в партере, {111} ложах, на галерее, никому не удержаться, даже кто думает, будто смеяться громко неприлично, и тем невтерпеж; замолчал — и вдруг новый взрыв смеха… что такое? Да ничего, безделица: повел как-то особенно рукою, подмигнул глазом, сделал что-то ртом и нарисовал целую картину, оставаясь и в молчании тем же глубоко выразительным художником, что и в моменты диалога. А уж заговорил… все отдай и то мало! Едва ли еще и сыщется на русской сцене другой артист, у которого оказалось бы равное мастерство сценической художественной речи. Это было точно колдовство какое. Любое слово возьмите, самое простое слово, в котором ничего особенного нет, сами мы его скажем, да что мы… любой актер произнесет, и мы ничего не почувствуем. Но то же самое слово излетит, бывало, из уст Варламова, и… не узнать знакомого созвучья букв; в каждый слог, да что слог!.. — во всякую букву проникло что-то особенное, освещающее, придающее своеобразную окраску и тотчас вызывающее перед мысленным взором зрителя целую картину. Сила производимого на нас впечатления зависела, кроме всего прочего, всецело от того, что уж очень легко и свободно происходило здесь творчество, без тени какого бы то ни было напряжения, выучки, усиленной работы, сухой рассудочности. Иной актер на так называемое перевоплощение сколько потратит времени, труда и средств: он и оденется интересно и загримируется так, что не найдешь в его лице ни единой знакомой черточки, все будешь гадать: «Иванов это или не Иванов?» — и голос постарается изменить, и туловище свое согнет, и походку усвоит, ничего общего с его личной не имеющую, казалось бы, совсем другая фигура. Так вот нет же, механика все будет давать себя знать. А {112} Варламов? Как бы он ни одевался, что бы с собой ни делал, а фигура всегда оставалась его собственная, варламовская; как бы ни мудрил он над своим лицом, оно тоже иной раз не слишком-то уступало всяким гримировальным фокусам, и сквозь разные там краски да карандаши все-таки всегда смотрело на нас его собственное лицо, варламовское; и даже самый голос артиста сплошь да рядом оставался его обычным голосом, так что внешнего перевоплощения тут нечего было и искать; вышел артист на сцену, сейчас же все видели: Варламов, как Варламов. Но заговорил и… нет Варламова, исчез, растворился без остатка, весь перевоплотился в любой персонаж через слово. Это благодаря тому, что голос у Варламова, как мы выше указывали, был совершенно исключительным, являя в его руках орудие творчества, которым Варламов совершал положительно чудеса, располагая им, как ему было угодно, и подчиняя его изумительно точно малейшим оттенкам в душевном настроении. И опять же бил в этом исключительном инструменте источник беспредельного комизма, и кто никогда не видал Варламова, тот при всей пылкости своей фантазии не в силах вообразить, сколько экспрессии юмора способен был проявлять этот артист в самой мимолетной интонации. Вот почему Варламов так жестоко проигрывает на экране кинематографа, а сей последний перед лицом искусства актера оказывается совершенно беспомощным. Оно так и должно быть. «В начале было слово». Вот и весь секрет актерского искусства, взятого в его целом. Слово выражает в конкретных образах все отвлеченное, рождающееся в тайниках человеческого духа. Лишь одно оно является полным отражением всего человеческого миросозерцания. Мыслитель, {113} стремящийся дать человечеству новую возвышенную идею, моралист, бичующий пороки и преступления, поэт, воспевающий любовь, — как могут они выразить все, что волнует их душу, иначе чем при помощи слова, и каким иным способом мы, зрители, в состоянии воспринимать в театре глубины мысли и красоты поэзии, как не посредством полно-звучащего, мощного, свободного человеческого слова? Бесчисленные оттенки его выразительности следуют через тон, которым владеет актер.

Теперь понятно, почему Варламов не смешон в кинематографе, хотя вы и узнаете на экране его лицо, фигуру, грим и все подробности его жеста. Хотя по теории Дельсарта тон вытекает из жеста, следовательно, пластика актера занимает в его творчестве как бы господствующее положение, все-таки взятая сама по себе, она еще не образует сценического искусства со всеми происходящими отсюда последствиями. Пластика рождает тон, а уж только из взаимодействия этих двух элементов рождается искусство актера. Если бы Варламов был клоуном-эксцентриком, весь комизм которого построен только на производстве смешного жеста во что бы то ни стало, или хотя бы чем-то вроде Макса Линдера, тогда, конечно, он оставался бы смешным и на безмолвном экране кинематографа. Но вся суть варламовской прелести, как актера, весь его комизм, да и не только комизм, но и другие внутренние переживания, как рождающиеся в душе у актера, воплощались только в тоне, а жест служил лишь чем-то поддерживающим, могущим даже отсутствовать, что доказывается простейшим опытом. {114} Положим, Варламов произносил какую-нибудь очень смешную фразу, сопровождая ее определенным жестом; весь театр хохотал. В следующий раз Варламов совершенно с той же полнотой комизма произносил ту же фразу, но так как актер не машина, забывал подкрепить ее жестом, а театр так же хохотал. И таким образом кинематографическая лента, как снимок лишь ритма человеческого тела, не может увековечить искусство такого актера, как Варламов, и даже явно служит во вред делу, ибо потомки наши, Варламова не видавшие, могут вообразить, если лента до них доживет, будто Варламов был смешон только благодаря своей непомерной толщине. А между тем, все делал тон, один лишь тон творил чудеса. Если у автора, выведшего в пьесе комическое лицо, не хватало красок, чтобы сделать его действительно смешным помимо постороннего вмешательства, он мог быть спокоен, если за эту роль брался Варламов. Артист дорисовывал все то, что у автора было лишь в намек, освещая всякое слово таким ярким блеском, что автору и зрителям, чувствовавшим пустоту авторского замысла, оставалось только руками развести: непонятно, откуда сие и как совершается. Но тайна в сущности объяснялась весьма просто: все элементы юмора были заключены в самом Варламове, и ему ничего не стоило рассыпать полными пригоршнями сверкающие драгоценные перлы смеха. Несомненно, тут помимо яркого таланта сказывалось действие и всей натуры артиста, который хотя и вырос под северным небом, совершенно не знал, что такое меланхолия, хандра, сплин; он сам был вечно жизнерадостен, ясен, приветлив, как ребенок, не ведающий жизни, и эту ясность он вносил с собою на сцену. Мало того: Варламов отличался чрезвычайной искренностью таланта и как в жизни искренность, проявляемая человеком, привлекает к нему сердца окружающих, так и на театре искренность таланта {115} образует особую атмосферу какого-то теплого благодушия, увлекающего зрителей. Опять мы видим здесь, что личность актера, сильно индивидуальная, играет огромную роль в смысле упрочения популярности и развития в публике любви к данному актеру, или актрисе.

Вышесказанный источник натурального комизма был главной причиной, почему Варламову были столь доступны, несмотря на весь чисто национальный склад его таланта, Мольер и Шекспир. И не могло быть иначе. Национальность здесь не при чем. Комедии Мольера, величайшего из театральных насмешников, это истинное искусство для театра, вне всяких национальных перегородок, ибо века, отложившиеся между нами и Мольером, уже стерли в нем все преходящее, все слишком местное, все злободневное по тому времени, выдвинув на первый план все обеспечивающее ему жизнь вечную, комедии Мольера, — это глубокая мысль, обряженная в причудливую внешнюю форму, это — самая прихотливая смесь величественной серьезности с детской веселостью, это — улыбка гения, бросающего миру потрясающие обличения, которые переходят вдруг в раскатистый смех, это — царство возвышенных идей и чувств, мир образов великолепных по своей выпуклости, рассадник типов, отражающих в себе человека во всей многогранности присущих ему свойств, не изменяющихся в веках, и в то же время это — всегда театр, не скучная, размазанная на четыре часа публицистика, а настоящий театр — зрелище, неизменно великолепное зрелище. {116} Ничего нет удивительного в том, что актер, сам носивший в себе целый мир образов и бывший олицетворением театра, в самом лучшем и цельном значении этого слова, мог чувствовать себя, как дома, в мире Мольеровского искрометного веселья, играя, положим, Сганареля и играя его даже на склоне своей карьеры, когда по возрасту он уже вступил в седьмой десяток лет, так, что сценической молодежи оставалось только завидовать, а нам, зрителям — смеяться до слез. Совсем недавно, это было при возобновлении 9‑го ноября 1910 г. Мольеровского «Дон Жуана» в постановке В. Э. Мейерхольда, когда Варламов играл Сганареля, со всей мощью присущего ему комизма, который тут развертывался, чувствуя под собой особо благодарную почву, с беспредельной широтой и сочностью, и мы тогда дивились и этому утраченному секрету веселья, и нашему… отношению к роли увеселителя на театре, как к чему-то недостойному внимания. Между тем, Мольер, несомненно, был таким увеселителем, позаимствовав многое для своего искусства из столь разнообразного и богатого красками уличного театра. У него, как и у Шекспира в комедиях, на каждом шагу здоровое, простое, искрометное веселье, радость бытия. Вот этой радости бытия Варламов и прослужил с лишком 40 лет. И нам приходится лишь бесконечно пожалеть, что благодаря странному отношению руководителей театра к мировой сокровищнице театральных перлов, мы так редко видели Варламова именно в комедиях Мольера и Шекспира. Островским в сочетании с Варламовым нас накормили досыта. Что говорить: пища хорошая. Но и хорошая пища может надоесть, если она однообразна. В 1910 году и в последующих Варламов играл Сганареля. Перед этим был огромный промежуток времени, в течение которого ни одной мольеровской роли Варламов не играл. В 1901 г. он сыграл полицейского {117} Клюкву в комедии Шекспира «Много шуму из ничего», возбудив всеобщий восторг, в 1903 г. — старика Гоббо в «Венецианском купце» и этим на долгое время ограничилась вся его причастность к Шекспиру, несмотря на то, что Шекспировские шуты — прямое дело Варламова, по той способности к откровенно веселой буффонаде, какая была в высшей степени свойственна Варламову. Но ни Мольер, ни Шекспир не пользуются фавором театральной администрации, и таким образом актер, замечательный, редкий актер, был лишен для своего творчества живой воды, коей у Шекспира и Мольера — неиссякаемый родник, а мы, публика, — многих часов большой художественной радости.

Но все же спасибо и на том, что было. 40 лет Варламов служил для петроградской публики олицетворением радости бытия, 40 лет он сеял кругом себя смех. Смех драгоценен, потому что очищает душу. Любовь, ну, конечно, только чистая любовь, рождающаяся без помощи отдельных кабинетов ресторанов, и смех — вот два начала, просветляющие существо человека. Благословен поэт, воспевающий такую любовь и приглашающий соединить наши души с его душой, благословен комический актер, владеющий даром смеха, потому что тогда у нас делается легко на сердце. Вы думаете, этого мало?.. О, много, безмерно много!.. Вот собралось пестрое, хмурое человеческое общество. И пришел некто, знающий секрет, как растопить лед, сковывающий это общество. И вот… мгновенье… точно посыпались бриллиантовые искры света, и каждая искра попала в чье-нибудь сердце и там растопила лед. Этот некто — комик. Его орудие — смех. Душа наша смягчена. Пусть это только мгновенье. Но из мгновений составляется вечность. Если бы {118} светлое мгновенье, рожденное смехом, не оставалось одиноко, жизнь была бы прекрасна. В том-то и горе, что эти мгновенья бесконечно одиноки: они — только мгновенья, а за ними идут часы, дни, недели, ничем не согретые, какие-то огромные вместилища холода, и души наши остывают и покрываются ледяной корой, от времени становящейся все толще и толще. И кто так силен, чтобы хоть на мгновенье разрушить эти ледяные покровы нашей души, тот достоин стоять в ряду людей, наиболее нами чтимых. Таково благородное назначение актера-комика, и этому назначению до конца удовлетворял Варламов. В течение всей своей долгой сценической карьеры он был живым олицетворением радости жизни, всех ее светлых сторон, он как бы нарочно был создан для того, чтобы через свое великое искусство, через свою лучезарную индивидуальность постоянно топить лед нашей души и приносить людям молодость, ибо весело рассмеяться — значит помолодеть на несколько лет, — постоянно напоминать нам, что жизнь, несмотря ни на что, все-таки прекрасна.

{119} *Портреты К. А. Варламова на обложке, перед текстом и на стр. 35, 49, 61, 65, 69, 79, 85, 93, 99 и 105 воспроизведены с фотографий Императорских театров*.

1. Писано в 1915 году. [↑](#footnote-ref-2)