

М А С Т Е Р А

МХАТ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИСКУССТВО

М С М Х Х Х I X

Москва — Ленинград

*Переплет, форзац, титул,
заставки—работы художника*
Ю. С. Игнатьева

К. С. Станиславский

Младшее поколение современников Станиславского, хорошо знающее его как теоретика театра, режиссера и создателя целой школы сценических талантов, уже не застало его на сцене. Первый припадок сердечной болезни, разыгравшейся по окончании торжественного спектакля в дни празднования тридцатилетнего юбилея МХТ в 1928 году, лишил его возможности выступать перед публикой в качестве актера. Но именно в его громадном актерском таланте, в глубине этого таланта и в его особенностях находим мы ключ к пониманию его и как режиссера и как автора прославленной «системы». К сожалению, недавно открытые способы увековечения сценических произведений уже не коснулись Станиславского. От некоторых драгоценнейших сценических созданий его не осталось даже фотографических снимков. Да и те роли, от которых они сохранились, разве они могут быть переданы в том, что было в них самого замечательного, самого волнующего, хотя бы целой серией неподвижных фотографий? Но в памяти тех, кто имел возможность много раз видеть и изучать его на сцене, десятки лет не сотрут созданных им образов во всей их живой подвижности, во всей их красочности и человеческой теплоте, во всех оттенках мимики и интонаций, передающих чувствования и мысли, — бесчисленные ассоциации свяжут эти образы с целой эпохой русской жизни, не художественной только, но общенсто-

рической жизни, породившей этот огромный талант и все создания его.

Стаиславский предстал на сцене Московского Художественного театра перед широкими кругами публики уже в расцвете своего дарования. Правда, сам он в книге «Моя жизнь в искусстве» первые семь лет своей деятельности в Художественном театре относит к периоду своей «артистической юности» и лишь с 1906 года — с той поры, как для его сознания стали все отчетливее уясняться сокровеннейшие процессы сценического творчества, — числит годы своей «артистической зрелости».

Но как бы сам он ни оценивал разные периоды своего художественного роста, нельзя отрицать, что к тому моменту, когда он соединился с В. И. Немировичем-Данченко для создания Художественного театра, он уже прошел двадцатилетний путь своего развития в качестве актера и режиссера — от любительских домашних спектаклей до прославленных выступлений в открытых повторных спектаклях Общества искусства и литературы. Он еще не вполне осознал характер, особенности, границы своего актерского таланта и потому не вполне овладел им, но с ранней юности склонный в совершенно исключительной степени к самокритике и неутомимый во всевозможных упражнениях, требующихся для приобретения подлинного мастерства, он уже поражал — не только публику, но и первоклассных артистов — яркостью, богатством своего дарования. Среди тонких, избранных ценителей театра шла уже речь о том, что место его — на сцене лучшего в России Московского Малого театра с его созвездием замечательных талантов. Он знал цену этим талантам. Малый театр, по его собственному признанию, был в молодые годы лучшей школой не только для его художественного, но и для умственного развития. Однако ни один известный нам документ его жизни не говорит о том, что именно в сторону Малого театра были направлены в юности его стремления и мечты. Быть может, он уже чувствовал, что стены казенного императорского театра, с бездарными чиновниками во главе его, преградили бы ему путь к осуществлению тех художественных возможностей, которые он носил в себе как представитель младших поколений своего времени.

Во всяком случае, сойдясь в конце 80-х годов с людьми широкого художественного кругозора — известным артистом-певцом Ф. П. Комиссаржевским, художником Ф. Л. Соллогубом и режиссером А. Ф. Федотовым, — он направил свою волю на создание нового для того времени по своим задачам художественного общества — уже упомянутого Общества искусства и литературы, где получил возможность беспрепятственно испытывать свои силы в самых разнообразных ролях — от водеvilных и мелких комедийных до манивших его в то время драматических и трагических, а вскоре проявил себя и в области режиссуры как талантливый новатор, восторженный зритель спектаклей приезжавшей в Россию мейнингенской труппы. Знакомясь с материалами, относящимися к этому периоду его жизни, с его собственными записями по поводу исполненных им ролей и сделанных им постановок, с печатными отзывами о его актерском и режиссерском творчестве, все более и более обильными, убеждаешься, что сценическая деятельность его в Обществе искусства и литературы уже вплотную подводила его к созданию Художественного театра с такими его постановками, как сразу покорившая публику постановка «Царя Федора Иоанновича».

Однако в тот период, о котором мы говорим, Станиславский все еще не был тем, чем он сделался в Художественном театре: не было у него еще определенного репертуара, в котором дарование его могло бы точнее определиться; не находилось драматурга, сродного лучшим, наиболее глубоким и тонким особенностям его художественного склада, — современного ему русского драматурга, который позволил бы ему сделаться выразителем своего времени на сцене, дал бы ему то, что Гоголь дал Щепкину, Островский — Прову Садовскому. Далекий по характеру своей среды от тех центров молодой русской литературы, в которых созревали новые таланты, создавались образы, отражающие жизнь новой эпохи, Станиславский не умел найти для себя такого драматурга. «Мои тогдашние литературные идеалы продолжали оставаться довольно примитивными», — говорит он сам об этой полосе своей жизни в книге «Моя жизнь в искусстве». Только сближение с В. И. Немировичем-Данченко в тот момент, который положил начало Художественному театру, открыло для него Чехова, с этого момента и начинается для него

новая жизнь как для художника сцены. Через Чехова донеслись до него голоса современности, того поколения русской интеллигенции, которое, не имея сил сбросить с себя ярмо разлагающегося, но все еще крепкого царского режима, томилось в своей разобщенности, в своей разбросанности по просторам некультурной страны. На краю горизонта уже брезжил предреволюционный рассвет, в подполье уже работали, объединяясь, наиболее сильные, смелые, отдающие себе отчет в том, как и с кем нужно идти на завоевание новой, лучшей жизни. Но большинство еще не умело нащупать путей к ней и лишь мечтало о ней, веря в то, что жизнь может только временно замирать в неподвижности, и сознавая, что дальше так жить нельзя. Пройдет еще два-три года, и на пороге нового столетия Чехов скажет устами одного из действующих лиц в «Трех сестрах»: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близко и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь двадцать-тридцать лет работать будет уже каждый человек!» В период, когда писалась «Чайка», и в 1898 году, когда Немирович-Данченко подвел к ней Станиславского, в воздухе еще не чувствовалось того скопления человеческой энергии, которое предвещало эту бурю. Но настроения общества, предшествующие ей, Чехов сумел передать, как никто до него.

Станиславский, как известно, не сразу оценил «Чайку» с ее бездействующими, тоскующими героями, отрывочно высказывающими вслух, и словно даже не ради общения с другими, а для самих себя, из глубины внутреннего одиночества, свои чувства и размышления. Но как только он сосредоточился на пьесе, в нем заговорили и его огромное творческое воображение и сердце. И странная для него пьеса облеклась в его постановке живой плотью, зазвучали со сцены ее поэтические мотивы и глубоко захватили публику. А он сам, все более увлекаясь, все глубже проникая в содержание пьесы, как бы приобщался через нее к настроениям современной ему интеллигенции и открывал в себе новые, не звучавшие ранее струны. Образ Григорина — отчасти, может быть, по недостатку впечатлений от писательской среды, но, быть может, и потому, что режиссерское творчество в новой области

возобладало в нем над творчеством актера, — удался Станиславскому менее, чем некоторые образы, подсказанные им в качестве режиссера молодым актерам. Но со времени постановки «Чайки» он стал уже подлинным художником своего времени, и в следующей чеховской постановке — в роли Астрова в «Дяде Ване» — огромный актерский талант его предстал перед нами во весь рост.

Еще невиданная по своей тонкости режиссура молодого театра связывала воедино всех персонажей чеховской пьесы, создавала из их жизней художественную картину, до того цельную и до того похожую на настоящую жизнь, что неопытному зрителю трудно было оценить игру отдельных актеров. Но только малокультурные или предрешенные люди пробовали в первые годы существования Московского Художественного театра утверждать, что в труппе его нет выдающихся талантов, да и эти предрешенные не могли не обратить особого внимания на Станиславского в роли Астрова. Он никого не заслонял собой на сцене, созданный им образ составлял только неотъемлемую часть художественного целого, но так рельефен, так полон внутренней жизни и так обаятелен был этот образ талантливого человека, заброшенного в провинциальную глушь и тоскующего в одинокой борьбе с окружающим бескультурьем, что он становился особенно близким зрителю. Когда вспоминаешь его через десятки лет после первых впечатлений, кажется, будто ты не раз имел возможность лично общаться с этим Астровым, будто он прошел через твою собственную жизнь и оставил глубокий след в ней. И почти с грустью думая о нем, как о человеке, которого уже нет в живых, невольно говоришь себе: «Теперь он был бы выдающимся мичуринцем».

Тонкое нервное лицо с темнорусыми волосами и бородой; в умных, слегка прищуренных глазах его иногда светятся насмешливые огоньки, иногда эти глаза глядят с горькой проницей. На вид ему лет тридцать шесть-тридцать семь, он еще красив и строен, сильный темперамент чувствуется во вздрагивании его ноздрей; но часто кажется ему, что он уже стареет, что чувства его уже притупились, что ничего он больше не хочет и ничего ему не нужно, как он сам говорит о себе в первом акте старой пьесы, к которой непосредственно влечется его сердце. Тяжела жизнь оторванного от всяких умственных

центров земского врача: «Сыпной тиф... В избах народ вповалку... Грязь, вонь, дым, телята на полу вместе с больными». И поговорить по-человечески не с кем: столько пошлости, заядлого мещанства в жизни окружающих, даже привилегированных по образованию людей. Лучшие из них — дядя Ваня и Соня Войничкие, к которым он приезжает раз в месяц за тридцать верст, убивают свою жизнь на хозяйственное обслуживание избалованного ученого тупицы. Тоска! И тянет Астрова к водке. Но он клеветает на себя, говоря, что ничего ему больше не нужно: в том же разговоре с старой нянькой раскрывается в нем страстный любитель природы и культуры, устремленный мечтами к тому будущему, когда труды его над созданием образцового питомника и восстановлением безжалостно вырубаемых лесов дадут почувствовать себя новым, более счастливым поколением. Когда шумит его молодой лес, он перестает чувствовать себя одиноким и бессильным, он сознает себя частью человечества, рвущегося к обновлению жизни, к победе над всеми несовершенствами природы и собственной жизни, — и сколько неизжитой энергии пробуждается в нем, когда он говорит об этом. «Когда шумит мой молодой лес...» — слышишь и посейчас все оттенки интонаций Станиславского в этом монологе. Голос его не поет, как у Качалова, пленя самым тембром и переливами своего звучанья, и, однако, этот монолог вспоминается, как незабываемый напев, полный высокого лирического подъема. Это особый лирический подъем Станиславского, — подъем, в котором все так правдиво, свободно от излюбленного многими актерами декламационного пафоса. Это сдержанный поэтический лиризм, столь родственный лиризму самого Чехова в те минуты, когда он отдает своим скромным героям самые интимные мысли свои о необходимости обновления жизни, — и тем тоньше, тем глубже впечатления от такого полного мысли лиризма.

Благородная сдержанность игры, отказ от лишних жестов, от нажимов голоса, от всего того, что особенно подкупает в театре художественно нечуткого зрителя, — вот чего Станиславский добивался от себя со времени первых проблесков своей артистической сознательности и чего он уже достиг ко времени открытия Художественного театра. Вот перед нами Астров в ночной сцене второго

акта «Дяди Вани» со старым приживалом Вафлей. Все спят в доме, спит и молодая женщина, красота которой кружит ему голову. Астров навеселе, на лице его блуждает улыбка; он требует музыки; Вафля, боясь разбудить спящих, начинает тихонько наигрывать на гитаре плясовой мотив, и Астров пляшет — пляшет с той же блуждающей улыбкой на лице и блеском в глазах, стоя на месте — только ритмическим движением рук и пошевеливанием плеч, — и в этих легких движениях такая обаятельная грация и столько сдержанного темперамента!.. Вот он в сцене с Соней у буфета, в том же втором акте. Хмель сошел, но еще не совсем, мысли его далеки от Сони, и ему не хочется понимать тех осторожных, скромных намеков на любовь ее к нему, в то время как воображение его занято другой. Но она затронула такую большую, всегда занимающую его тему, заговорила с ним его языком: он сам всегда говорит, что человек не смеет разрушать прекрасное в природе, что его обязанность работать над ней, помогать ее совершенствованию, — зачем же он, Астров, такой благородный, изящный, разрушает водкой прекрасное в самом себе? И голос Сони, робко молящей его навсегда отказаться от вина, вдруг проникает в глубину его: лицо его становится серьезным и светлым, он порывисто протягивает ей руку и крепко пожимает ее, обещая ей никогда больше не пить; чувствуется, что в эту минуту он сам верит своему обещанию. И опять, вспоминая эту сцену, слышишь такие простые, такие искренние ноты его голоса, видишь на его лице, в его глазах какую-то новую милую улыбку — улыбку старшего друга, тронутого правдивым обличительным словом этой умной чистой девушки, которая все же никогда не займет видного места в его жизни.

Чем тоньше, чем сдержаннее игра актера, тем большее впечатление производит всякий яркий момент ее. Вот перед нами Астров в третьем акте «Дяди Вани», в решающей сцене с Еленой Андреевной, когда его уже захватила вихрь страсти. Он пришел по ее приглашению показать ей свои красочные чертежи, убедительно говорящие о тех бедствиях, какие готовят себе люди бессмысленным обхождением с природой, но он заметил, что все эти волнующие его вопросы далеки от нее, без слов понял сложную игру ее души, уловил, что, выпыты-

вая у него правду об его отношении к Соне, она сама влечется к нему. «Вы хи-и-итрая женщина!» — произносит он на высоких нотах с лукавой усмешкой, с загоревшимися огоньками в прищуренных глазах, и вдруг голос его становится глух и отрывист, и по-мужски сильно, почти грубо его движение, когда он схватывает ее в объятия... Но пронесся вихрь, ничего не изменив. Елена Андреевна с мужем, после бурной сцены с осекшимся выстрелом дяди Вани, уезжает, — и уже не страсть, а только задумчивая горечь чувствуется в Астрове при его прощальном поцелуе ей в щеку. Замолкли дорожные бубенчики за сценой; Войничкие, ища успокоения после всего пережитого, уже сели за свои безрадостные хозяйственные отчеты; сейчас Астров выпьет рюмку водки и поедет к себе, на свою одинокую культурную работу...

Следующей ролью Станиславского в пьесах Чехова была роль Вершинина в «Трех сестрах», столь же характерная для своего времени, как и роль Астрова. Подполковник Вершинин — это один из тех немногих передовых, мыслящих офицеров царской армии, которые умели критически относиться и к общей и к своей собственной жизни, но были не способны на активное возмущение и, когда вскоре разразилась бессмысленная агрессивная война с Японией, шли на нее с проклятием в душе, с чувством стыда за свою родину и за свое собственное бессилие. Так ощущаешь это теперь, вспоминая фигуру Вершинина в исполнении Станиславского. Должно быть, не случайно Чехов, определяя возраст Вершинина, отнес его к тому поколению, к которому принадлежал он сам и о котором сказал в одном из своих писем: «В нас много фосфору, но мало железа». И к наиболее типичным представителям этого же поколения относятся слова самого Вершинина в интимном разговоре с Машей: «Русскому человеку в высшей степени свойственен возвышенный образ мыслей, но, скажите, почему в жизни он хватает так невысоко? Почему он с детьми замучился, с женой замучился? А почему жена и дети с ним замучились?» Неуменье организовать свою жизнь чувствуется во всей его судьбе. Полуоседлое существование бригадного командира, переезжающего из города в город по приказу тупых военных властей царской России, — без всякой склонности к военному делу,

скверные, неустроенные квартиры с двумя стульями и вечно дымящими печами, жена-истеричка, которая ходит всю жизнь с распущенной девичьей косой и после каждой ссоры угрожает самоубийством, две подрастающие в этой обстановке девочки. Как узнаешь Чехова в этих художественных чертах, изображающих прошлое и настоящее Вершинина, который, говоря о себе, с грустной усмешкой подводит итог всему своему жизненному опыту: «Я часто думаю: что если бы начать жизнь снова? Если бы одна жизнь, которая уже прожита, была начерно, а другая начисто...» Но из-под этой меланхолической оценки действительности постоянно пробивается у него жажда жизни иной, «невообразимо прекрасной, изумительной», вера в необходимость и достижимость такой жизни для грядущих поколений. Жизнь не стоит на месте, — меняется жизнь, растет, и сам он растет в своем мучительном одиночестве, среди людей пустых, пошлых, в лучшем случае — милых и недалеких, как молодые офицерики Роде и Федотик: «Читаю я много, но выбирать книг не умею... а между тем, чем больше живу, тем больше хочу знать». Большая часть роли Вершинина проходит в монологах, которые передают не личные чувства его — о них он словами почти и не говорит, — а неудержимо рвущиеся из души мечтания его.

Мы видели чеховскую пьесу в постановке различных театров, и ничего не оставалось от образа Вершинина: он не производил впечатления и немедленно угасал. Образ, созданный Станиславским, продолжает жить и звучать. Видишь его таким, каким он давал его, почти не прибегая к гриму, — с рано поседевшей головой и пышными темными усами, затянутого в военный мундир, с военной выправкой, в каждом движении, и слушаешь, сейчас слушаешь, как он говорит о грядущей жизни на земле, не поучая других, а словно вновь и вновь подыскивая для себя формулировки волнующих его мыслей, — негромко, с устремленным в даль взглядом, с застенчивой полуулыбкой на лице. Чувствуешь, что эти мысли живут в нем, как что-то органически присущее ему, и он сам живет и дышит ими. Но одиноко ему. Счастья нет и не может быть в настоящем, «счастье — это удел наших потомков», но душа рвется к счастью, ищет близкого ей человека, жаждет неизведанной полноты общения с ним. И вот он уже обрел этого

человека: Маша. Любовь его к Маше — это не внезапно налетающая страсть, как у Астрова к Елене Андреевне с ее русалочьей красотой, это тихо разгорающийся восторг перед прекрасным человеческим существом, способным понять его, это выход из внутреннего одиночества, это доверие и нежность, все более жгучая. Вот они сидят в сумерки на большом диване в гостиной; Маша — Книппер — закинула голову и смеется тихим нервным смехом, а он, наклонясь к ней, говорит вполголоса на глубоком дыхании: «Великолепная, чудная женщина...» — и смотрит на нее восхищенными, улыбающимися от счастья глазами, и широко раскрытые глаза эти горят и светятся в полутьме... Сейчас соберутся все к чаю; ему хочется пить, — он с утра ушел из дому после ссоры с женой, но домашняя жизнь напоминает о себе: дочь присылает записку о том, что жена его опять пыталась отравиться. Вершинин торопливо встает: «Ну, чаю я теперь пить не буду». Так характерен для Чехова этот бытовой финал высоко лирической сцены и так просто, почти уже на ходу бросает эти слова Станиславский, а между тем в настроении, созданном сценой с Машей, они ударяют по сердцу, как звук лопнувшей струны.

— Третий акт пьесы — сцена городского пожара за кулисами, общее движение, в доме Прозоровых тревога, страх. Нервное волнение разрывает обычные сдержки, полнее раскрывает в людях их свойства, их чувства. Маша неожиданно признается сестрам в своей любви к Вершинину, но они не хотят слушать: ведь Маша — мужнина жена, а он — семейный человек. Близок рассвет, пожар стихает, но зарево все еще полыхает за окнами. И Вершинин приходит с пожара не такой, как всегда, — возбужденный, словно помолодевший. «Если бы не солдаты, то сторел бы весь город. Молодцы! — говорит он, с удовольствием потирая руки, — золотой народ!» Потом — неожиданный переход: «Мне ужасно хочется философствовать», — и начинает в новых выражениях говорить на излюбленную тему о далеком будущем, но и их обрывает: «Сегодня у меня какое-то особенное настроение. Хочется жить чертовски!» И чувствуется, что уже неудержим в нем этот порыв к жизни, к счастью, готовый опрокинуть все преграды: «Любви все возрасты покорны, ее порывы благотворны...», — напевает вполголоса Вершинин, И Маша отвечает ему

в тон с тихим нервным смехом: «Трам-там-там». Все ясно: сейчас они уйдут вместе, не думая уже о том, что может разъединить их. Изумительна у Чехова эта страстная интимная сцена на людях, данная в скромных художественных намеках, почти без слов; изумительна она в исполнении Станиславского, который передает момент торжествующей любви лишь самыми тонкими сценическими средствами — выражением лица, глаз, голоса — с такой силой чувства, что словно горячий ветер несется от него в зал, обжигая лица зрителей.

Четвертый акт — это уже разрыв всех нитей, связывавших воедино действующих лиц пьесы, разлука их: бригаду Вершинина переводят куда-то, неизвестно даже куда, не то в царство Польское, не то на Дальний Восток. Никогда не увидится он больше с Машей. Все военные уезжают, не исключая старого прижившегося в доме Прозоровых врача Чебутыкина. В последнюю минуту Соленый убивает на дуэли из ревности жениха Ирины Тузенбаха, и теперь она одна поедет работать учительницей где-то в глуши. Мама пойдет коротать век со своим глухим, добрым мужем. Мещанская пошлость беспрепятственно водарится в доме Прозоровых. Наступают мучительные минуты прощанья, и Вершинин ждет Машу, чтобы обнять ее в последний раз. Что он чувствует, об этом говорят только его лицо и его немногие торопливые движения, потому что уже пора, пора. В публике мелькают платки, слезы бегут по щекам: щемящая боль расставания заливает всех участников сцены, и чем сдержаннее и правдивее проявления ее у каждого из них, тем сильнее передается она в зал. Но и эта острая боль не заглушает утешительного голоса, звучащего из глубины пьесы, из чеховского мировоззрения. Безнадежно разбито для Вершинина все самое дорогое, что согрело его личную жизнь, но смысл жизни далеко выходит за пределы личного; глубокая вера в человека, в светлое будущее человечества — вот то, за что он хватается и в этот трагический для него момент в прощальном разговоре с Ольгой. И тут нужно ему «пофилософствовать», как он говорит сам с легкой усмешкой над самим собой. Но глубокой взволнованностью звучит его голос, отражая все мотивы переживаемого, когда он высказывает мысль, что наступательные войны, «походы, набеги» уже отжили свой век, что люди не нашли еще того, что придет на смену старому,

но страстно ищут этого нового и, конечно, найдут его. «Ах, только бы поскорее!..» И вот уже простились, разошлись все, музыка за сценой играет походный марш, осиротевшие сестры сплелись на авансцене в тесную группу. Льются слезы в зрительном зале, но в заключительном монологе старшей из сестер, сливаясь со стоном личной боли, звучит и мотив Вершинина: «Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить! О боже мой! Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут... Но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир наступят на земле... О милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить!..»

Многие зрители того времени, когда впервые шла постановка «Трех сестер», отравленные собственным малодушием, унынием, не усмотрели в пьесе ничего, кроме тоскливого обличения жизни, а в роли Вершинина — ничего, кроме бесплодной мечтательности. Но недаром один из самых нервных и склонных к меланхолии русских писателей того времени, патологически захваченный пессимизмом во второй половине жизни, Леонид Андреев, писал под впечатлением этой постановки: «Когда после окончания пьесы я выходил из театра... первые слова, какими мы обменялись со спутником, очутившись под звездным небом, были таковы: «Как жаль сестер! Как грустно!.. И как безумно хочется жить!..» И целую неделю не выходил у меня из головы образы трех сестер, и целую неделю подступали к горлу слезы, и целую неделю я твердил: как хорошо жить! как хочется жить!.. Это верно и не для меня одного, а и для многих лиц, с которыми мне пришлось говорить о драме... Тоска о жизни — вот то мощное настроение, которое с начала до конца проникает пьесу и слезами ее героинь поет гимн этой самой жизни. Жить хочется, смертельно, до истомы, до боли жить хочется! — вот основная трагическая мелодия «Трех сестер»... Какую-то незаметную черту перешагнул Чехов, — и жизнь, преследуемая им когда-то жизнь, засияла победным светом». Недаром и Горький, которому всегда было чуждо обывательское уныние, в котором так сильны были начала жизнеутверждения, принял пьесы Чехова как драгоценнейшее сокровище русской драматической литературы, а о постановке «Трех сестер» в Художественном театре писал ему: «А «Три сестры» идут изумительно... Музыка,



К. С. Станиславский в роли Вершинина
«Три сестры» А. Чехова, 1901 г.

не игра». Эта музыка создана была Станиславским и как режиссером и как актером, родственным Чехову в своем художественном благородстве и в глубине своего сдержанного лиризма.

Но талант Станиславского многогранен. Эпически живописующий юмор на сцене свойственен ему так же, как и мечтательная лирика. Вот он перед нами в роли Леонида Гаева в «Вишневом саде». Здесь Чехов не его устами высказывает те заветные чувства и мысли свои, в которых трепещет нетерпеливое ожидание великого переворота в русской жизни. В самой действительности веяло уже приближением революции — если еще не победоносной революции, положившей начало нашей эпохе, то подготовительной вспышке ее 1905 года. «Прощай, старая жизнь! Здравствуй, новая жизнь!» — звучат в конце пьесы голоса молодежи, и закрываются наглухо, чтобы уже не раскрыться, ставни старого помещичьего дома, доносится стук топора, подрубающего деревья роскошного помещичьего сада. Гаев, как и сестра его Раневская, еще не старые, но уже отживающие люди, представители того поколения, детство которого прошло еще в обстановке крепостного права, а последующая жизнь приучила сорить деньгами, беспечно проживать в безделье постепенно убывающие доходы от родового имения. Типы, уже далеко не новые в русской литературе конца XIX и начала XX века, но, как всегда у Чехова, они полны своей индивидуальной жизни и освещены тем его юмором, в котором отчетливо выраженное осуждение их нравственных и общественных пороков сливается с теплым участием к ним, как к хорошим по натуре людям. В свете такого юмора предстали они перед нами на сцене Художественного театра в исполнении Станиславского и Книппер-Чеховой.

Уже первое появление их на сцене, когда, приехав со станции, где Гаев встречал вернувшуюся из-за границы сестру и племянницу, они проходят в глубину дома в сопровождении старого Фирса в гороховой livрее, гувернантки с собачкой на шнурке, нескольких слуг и останавливаются на минуту в комнате, где протекло их детство, с взволнованными возгласами и смехом сквозь слезы, вызывает добрую улыбку у зрителей, которые почувствовали в них живых людей. А когда они возвращаются на

стену и между ними и всеми присутствующими начинается оживленный, беспорядочный разговор, перескакивающий с последних впечатлений к воспоминаниям о былом, мы видим перед собой и брата и сестру уже как совершенно очерченные характеры. Вот он стоит перед нами, Леонид Гаев: крупная, породистая фигура, одутловатое лицо с рыжеватыми, уже значительно поседевшими волосами; отеки под глазами, клочки волос на подбородке, а рот сложен, как у человека, вечно сосущего леденцы. Он ведь и сам скажет потом о себе с широкой усмешкой, от которой морщится все его лицо: «Говорят, что я все свое состояние проел на леденцах». Эта усмешка над самим собой не раз показывается у него на лице, а глаза у него грустные, умные и растерянные. Правая рука его приподнята, и кисть бессильно повисла вниз, как перешибленная лапа у собаки, — бессильная, никогда не знавшая работы рука, оживающая только тогда, когда он прицеливается воображаемым бильярдным шаром в лузу, как бы продолжая ту превратившуюся у него в страсть игру, которая заполняет пустоту его жизни и отвлекает от всех тревог и болей, как водка пьяницу. Даже среди разговора, иногда в заключение какой-нибудь серьезной фразы, вдруг бросит он слова, относящиеся к этой игре: «От шара направо в угол!» или: «Режу в среднюю!» — и делает соответствующий жест руками, а потом сам на себя конфузливо усмехается. По лицу его, в исполнении Станиславского, видно, что в молодости он знал и не такую игру; многое знал, жил, как и сестра, широко и безудержно. Под старость бури затихли, но весь механизм его немножко развился.

Лет десять с лишним тому назад он жила в городе по зимам, может быть, прикосновенен был к земству: «Я человек восьмидесятих годов... Не хвалят это время, но все же могу сказать, за убеждения мне доставалось не мало в жизни. Недаром меня мужик любит», — говорит он о себе. Был он, несомненно, либералом — к этому склоняла его и природная мягкость, но неискоренимо живет в нем балованный, беспомощный барин старого времени, допускающий, чтобы Фирс ходил за ним, как за ребенком, помогал ему одеваться и подсовывал чистые носовые платки, а присутствие распухшего в своей фамильярности лакея Яшки вызывает у него гримасы аристократи-

ческой брезгливости. Сердце его полно неостывающей привязанности к сестре, нежной, отеческой любви с оттенком обожания к молоденькой племяннице. Когда он говорит о смерти старой няни, его голос, его лицо выдают глубокое волнение. Но свойственная ему стыдливость интимных чувств заставляет его, сейчас же подавив это волнение, перейти к другой теме: взглянул на старый книжный шкаф, на котором заметил недавно отметку о столетнем его существовании, и, став в позу оратора, повел приподнятую юбилейную речь о его культурном значении, вызывающую смех в публике. Неугомонная склонность к речам, к красноречию — быть может, пережиток былых выступлений в каких-то обществах, где много болтали о прогрессе, — неудержимая потребность высказывать вслух, перед кем попало, где попало, мысли, которые бродят у него в деревенском одиночестве, поддерживаемые, вероятно, каким-нибудь выписанным из столицы журналом. Смешон он в своих многочисленных излияниях на любые, случайно подвернувшиеся темы, и тщетно предостерегают его от этой комической болтливости его близкие. Да он и сам знает, что смешон. «Да, да, в самом деле, это ужасно! Боже мой! Боже, спаси меня! И сегодня я говорил речь перед шкапом... так глупо!..» — отзывается он с испуганными глазами на такого рода упреки. А во втором акте, когда после обеда в городском ресторанчике сестра с ласковой насмешкой журит его за то, что он так много ел и так много говорил — о 70-х годах, о декадентстве, «с половыми о декадентстве!» — все лицо его в ответ морщится от смеха, так ясно ему, что это глупо.

Глупо проходит вся его жизнь, хотя он умен, и нельзя не видеть, что он умен, из многих его суждений с трезвой критикой таких дорогих ему людей, как сестра, с отчетливым пониманием в иные минуты того, что никакими частичными мерами не спасти ему родного гнезда. Не сегодня-завтра оно будет продано с аукциона, и неизвестно, что станется с этим чудесным садом, с этим домом, полным теплых воспоминаний, с этой вот любимой, прямой, как ремень, дорожкой, которая блестит при лунном свете, и как будет жить он сам без этой красоты, без привычного уюта. Исподтишка грызет его тревога, но нет смелости подумать обо всем этом всерьез, и раздражающей чепухой кажутся ему деловые предложения Лопахина.

Привычная барская беспечность, легкомыслие человека, с детства испорченного привилегированным положением, сказываются в Гаеве на каждом шагу, уживаясь с задатками благородства, и весь его облик играет в воплощении Станиславского неисчерпаемым богатством красок — и жанровых, и психологических, и ярких, и прозрачных, позволяющих видеть всю сложность человеческой души с ее противоречиями, то вызывая улыбку зрителей, то заставляя их насторожиться и грустно задуматься о судьбах ценных по природе, но безнадежно искалеченных строем жизни людей. Трагикомическая фигура! И есть в пьесе момент, когда особенно ярко почувствовалось в этой фигуре соединение комического и трагического: момент возвращения Гаева с торгов, после продажи вишневого сада. С мучительным нетерпением ждет его сестра среди вечеринки, малодушно затеянной в этот день, чтобы скоротать время. Стало известно уже, что имение продано. И вот он появляется из глубины сцены, тяжело передвигая ноги, с каким-то застывшим, потемневшим лицом, а в руке его пакетик: «Анчоусы и керченские сельди». И тут барские привычки взяли свое! Но голос срывается: «Я еще ничего не ел сегодня... Что я перестрадал...» Распространяться об этом Гаев, однако, не станет: все более глубокое остается на дне его души. Да и сил нет задерживаться на том, от чего так больно. Скорее к бильярду!

И еще один момент в последнем акте, когда от фигуры Гаева веет уже тихим трагизмом расплаты его за грехи. Пережит тяжкий кризис в жизни семьи, все как будто уже успокоилось и разъезжактся, кто куда, из обреченного на слом имения, и сам Гаев нашел себе место в банке. «Финансист!» — смеется он над собой, и в голосе его, с тонким оттенком горечи, звучит глубочайшая ирония. Но пора ехать, выносят вещи, все торопятся к экипажам; брат и сестра остаются наедине, чтобы обняться в последний раз. В эту минуту он уже не может говорить и с глубокой нежностью повторяет одно только слово: «Сестра моя!» Вот и она ушла. Он задерживается еще на мгновение, оглядывает комнату, потом внезапно опускает голову, прикрывает лицо рукой, и все его тело начинает содрогаться от глухих, подавленных рыданий.

Достоинно внимания, что этот последний уход Станиславского, вызывавший неудержимые слезы в публике,

художественно удовлетворил самого Чехова, вопреки настойчивому его желанию рассматривать свою пьесу как комедию. Так благородно, сдержанно и тонко, так бесконечно далеко от всяких трагических театральных шаблонов была исполнена эта сцена. Никогда не могли заменить Станиславского в этой роли другие, даже очень крупные актеры Художественного театра. Образ Гаева у них тускнел, лишался того художественного и поэтического обаяния, которое сообщал ему Станиславский и которое так волновало воображение и мысль, что мы начинали видеть за ним необъятную ширь русской жизни и дали истории в ее прошлом и зовущем к себе будущем.

Чеховская вера в человека, в открытые для него возможности звучит в словах негромких, передается красками задумчивыми. У Горького эта вера полна взрывчатой энергии. Когда Станиславский как режиссер и актер, овладев в тончайшем совершенстве художественным стилем чеховских пьес, перешел к постановкам Горького и к созданию роли Сатина в пьесе «На дне», ему нужно было нащупать какие-то новые приемы игры, найти иной тон и стиль ее, изобразить на сцене в правдивых, реалистических чертах еще не знакомый ему босяцкий быт, передать своеобразный романтизм Горького, граничащий с театральностью, без обычной ложной театральности, агитационный пафос его монологов — без высокопарной актерской приподнятости. Так формулирует стоявшие перед ним задачи сам Станиславский в книге своей «Моя жизнь в искусстве». Для ознакомления с бытом босяков организована была экскурсия в одну из почлежек Хитрова рынка, о результате которой он писал: «Экскурсия на Хитров рынок, лучше чем всякие беседы о пьесе или ее анализ, разбудила мою фантазию и творческое чувство. Теперь явилась натура, с которой можно лепить живой материал для творчества людей и образов... Главный же результат экскурсии заключался в том, что она заставила меня почувствовать внутренний смысл пьесы». В «бывших людях», опустившихся до грани человеческого падения, проникновенный художественный талант его учуял глубоко скрытые родники благородства, чувство своего человеческого достоинства, любовь к свободе, — и постановка пьесы стала

развертываться в чертах столь же реалистических, как и романтических. «В крупных художниках реализм и романтизм всегда как будто соединены», — сказал в 1928 году Горький.

Однако ролью Сатина Станиславский овладел не сразу. По его собственным словам, забота о передаче общественно-политических идей пьесы и романтизма ее связывала в нем непосредственное творчество, мешала овладеть психологией образа, слить свою сценическую жизнь с внутренней жизнью изображаемого лица. Первоначально в нем не было свободно изливаемой полноты органических чувств. Монологи Сатина минутами звучали еще как сознательное проповедничество. Но он работал, нащупывал за словами роли живую, страстную душу Горького и душу его своеобразного героя, буйствующего в самом падении и унижении своем. И образ оживал, монологи Сатина превращались, по выражению Горького в одном из последних писаний его, в «сгустки мысли, чувства, крови и горьких, жгучих слез мира сего». И вот Сатин перед нами уже живой, со всеми своими пороками — пьянством и шулерством, которые развились у него в развращающем безделье тюрьмы, после убийства, совершенного в зашачивости и раздражении, и со всей красотой своей несломленной горячей и гордой натуры. В роли Сатина нет действительной фабулы, внешнего движения, но в исполнении Станиславского это ярко очерченный характер. Среди бредового томления ночлежки его высокая, крепкая, худощавая фигура дышит неизжитой энергией. У него широкая улыбка, приоткрывающая белые зубы, широкий жест, и мы верим, что когда-то он был весельчак, плясун. Чувствуется, что даже теперь, когда ничего как будто не осталось для него, кроме водки, карт и речей, в которых изливаются постоянно бродящие в нем смелые мысли, он готов безоглядно ринуться во всякую схватку, чтобы защитить одних, отшвырнуть или уложить на месте других. Умные глаза его и сквозь хмель выдают вновь и вновь загорающуюся внутреннюю жизнь, и хоть забылись книги, которые он когда-то жадно читал, и сохранились от них в памяти лишь «непонятные, редкие слова», далекие от будничных разговоров, эта неиссякающая в нем внутренняя жизнь связана с самыми большими, важными для человечества вопросами. Станиславский сумел не только передать это в незабвенных монологах и афоризмах Сатина, но и пока-

зять, выразить теми художественными средствами, какие даны только актеру; и когда окончательно установился у него этот образ, когда найдена была мера хмеля, возбуждающего Сатина, неподдельным вдохновением зазвучала речь его о величии человека, требовательный призыв уважать его человеческое достоинство, и вся его мужественная фигура, в стоптанных башмаках и дырявой одежде, предстала перед нами в ореоле такой романтической поэзии, что минутами в полумраке ночлежки изодранная до лохмотьев шапка на его голове начинала казаться возбужденному воображению украшающим ее вакхическим венком. Однако в то же время чувствуешь в Сатине русского человека и выразителя того предреволюционного времени, которое породило пьесу Горького, а когда вспоминаешь этот образ в воплощении Станиславского, вспоминаешь его как определенное, выхваченное из самой жизни лицо, невольно говоришь себе, что при наступлении революции этот не связанный ни с какими политическими партиями, анархически настроенный Сатин с радостным подъемом бросился бы в ее кипящие волны.

Ролью Сатина закончилось для Станиславского его актерское творчество на современные ему темы. Начиналась работа над образами, отражавшими жизнь более или менее далекого прошлого, и тут каждый драматург, требуя своего, особого стиля постановки и игры, вскрывал все новые и новые черты его широкого сценического таланта. После Горького — Грибоедов, монументальная, сверкающая красками сатира «Горе от ума» на аристократические верхи московского общества 20-х годов; после Сатина — Фамусов. Там романтический пафос драматурга, уносящий от изображения затравленных жизнью, опустившихся людей к новым далям; здесь — саркастическое обличение привилегированной среды, выросшей на крепостном праве и ревниво охраняющей свое косное благополучие от вторжения всякой критической мысли. Именно эта злобная борьба сплоченного общества с одиноким еще вольнодумцем, дерзнувшим в своей разгоряченной искренности осуждать вековые устои его жизни, составляет «сквозное действие» всей комедии, и оттого Художественный театр положил столько сил на красочное изображение этого общества, отражающее «прошедшего жителя подлейшие

черты». Вокруг Чацкого вертятся на сцене в живописных костюмах эпохи комические и жуткие уроды — порождение самоуверенной пошлости, чванства или ползучего хамства, морального и гражданского лицемерия, несправимого внутреннего мещанства, прикрытого внешним аристократизмом, тупоумно-неподвижной или мочущейся праздности, цинического лганья от безделья или от злости. Непосредственные впечатления от этих уродов вызывают у молодого пылкого Чацкого, летевшего в Москву с светлыми надеждами, — каким он показан на сцене Художественного театра, — все сильнее накапливающее возмущение, все более острые насмешки, и вскоре завязывается неравная борьба, в центре которой со стороны большинства стоит Фамусов. Станиславский и сделал его прежде всего характерным представителем этого большинства.

В первом действии он даже не дает полного тона своей игре и как бы отступает немного в тень, чтобы выдвинуть на первое место художественно нового, мягко очерченного Чацкого. Но вот второе действие: монолог с записью в календарь, раскрывающий его житейскую мудрость, потом беседа с Чацким, с которой начинается их конфликт, — и мы уже видим его целиком, как плоть от плоти своего общества. Упитанная фигура, пухлое лицо с полными чувственными губами, самодовольная осанка. Замечательная читка грибоедовского стиха, соединяющая ритmicность с полной натуральностью неторопливой разговорной речи, жанровая сочность голоса, богатство интонаций его, уверенных и наполненных сложной игрой чувств, придают его монологам живописующую силу: за ними не только ощущаешь отношение самого Фамусова ко всему, о чем он говорит, но и видишь тех, о ком он говорит; не только воспринимаешь характерное для него и типичное для породившего его общества воззрение на жизнь, но и улавливаешь все связи его с окружающим его вещественным и человеческим миром. Вся низменность его вкусов, привычек, вожделений просвечивает сквозь яркую игру Станиславского, свободную от каких-либо театрально-комических приемов.

Со второго акта мы уже хорошо знаем Фамусова. Вопросы о том, к какой прослойке московского дворянства он принадлежит по своему происхождению и преобладает ли в нем барин или чиновник, много занимавшие наших

театральных критиков в связи с этой ролью, начинают казаться третьюстепенными. Что Фамусов не принадлежит к вельможам высшего ранга ни по чину, ни по рождению, видно уже из текста комедии, а что дворяне в данную эпоху были и чиновниками, довольно беспечными и выезжающими на труде исполнительных подчиненных, мы знаем из истории и видим это уже на отношении Фамусова к Молчалину. Но не эти бытовые черты эпохи, а нечто, выходящее за ее пределы, более общее и глубокое, привлекает наше внимание в образе Фамусова — Станиславского. Из всех пороков его, общих у него с окружающей его средой, всего больше чувствуется мерзостный порок, именуемый грубым, но выразительным русским словом «хамство». Хамство — это отсутствие как раз того, к чему призывает бунтарскими речами Сатина Горький: это отсутствие чувства человеческого достоинства в себе и в других, это рабленая угодливость перед более сильными в жизни и оскорбительное пренебрежение к тем, кто почему-либо оказался более слабым, менее «видным». Явление огромное и страшное в своей распространенности, нашедшее особо благоприятную для себя почву в классовом строе общества, но свойственное в той или иной форме множеству людей, независимо от принадлежности их к тому или иному классу, независимо от степени их внешней культурности. Фамусов со своей барской осанкой — типичный носитель этого порока. Какое захлебывающееся, почти сладострастное упоение чувствуется в нем, когда он прославляет надменность власть имущих; с каким задушевым восхищением говорит он, как об истинно мудрых и достойных подражания людях, о тех, кто своим низкопоклонством умеет добиваться разных благ жизни!

И не случайно, что именно хамство сделалось такой яркой и выпуклой чертой в образе Фамусова: Станиславскому были близки общечеловеческие вопросы этики, требующей обновления и постоянного творческого подхода. И в жизни, в личном общении можно было услышать от него его собственный афоризм: «Всякий мужчина должен всегда бороться в себе с хамом, как всякая женщина — бороться в себе с бабой». Хамское начало в благодушном по виду Фамусове привлекло к себе его особое внимание, напало великолепное по яркости выражение в его монологах и запечатлелось тонкими отблесками

на всех моментах роли. Рабская душа, Фамусов благоговееет перед образом покойного дядюшки Максима Петровича, который «не то на серебре, на золоте едал, сто человек к услугам», и тренежет перед осуждением княгини Марьи Алексеевны. Они являются для него как бы олицетворением тех сил, которые обеспечивают нерушимый покой того общества, часть которого он составляет. Всякая независимость характера, мысли — мало сказать, что чужды, — они возмутительны и страшны для него. Может быть, он все-таки смутно сознает, что такие люди, как Чацкий, действительно могут мало-помалу подточить старые устои жизни. Недостаточно блеть над тем, чтобы Чацкий не проник в его семью, отеснив такого подходящего жениха для его дочери, как Скалозуб, — нужно совсем изгнать этого беспокойного человека из общества. И борьба закипает.

Победа Фамусова обеспечена: сплоченное большинство — за него. Великолепно поставленная в Художественном театре сцена бала, в которой внешняя красота не скрывает внутреннего безобразия многочисленных гостей, столь различных по облику и характерам, но столь единых в отношении к Чацкому, передает все напряжение борьбы. И тут Фамусов в исполнении Станиславского раскрывает нам еще одну черту своей психологии. Ведь он, Фамусов, всегда умел ладить с теми, кто мог бы быть страшен для него, как сильный в жизни, а подвластных ему нетрудно было образумить в случае чего простым окриком или угрозой. Он совсем не привык к открытой борьбе, и в сущности она страшит его. Оттого он и проповедует угодливость перед всякой силой, что он труслив. Он и предусмотренных церковью грехов боится, потому что церковь грозит за них посмертным наказанием, он боится всякого скандала, всякого нарушения общепринятых приличий, подобающих мирному течению барской жизни. И когда в его доме разыгрывается открытая борьба с ненавистным ему Чацким, ему прежде всего становится страшно. Он и не сделал бы решительного выпада против своего врага на балу, на людях.

Злостная сплетня о сумасшествии Чацкого вырастает из двусмысленного замечания раздраженной им Софьи и быстро захватывает общество — по Грибоедову даже в отсутствии Фамусова: он входит только тогда, когда молва уже пущена.

Станиславский в роли Фамусова появляется на сцене несколько раньше и молча прислушивается к тому, что происходит, — сначала издали, потом постепенно приближаясь к нему, по мере того как разрастается круг клеветников, все более бледнея от волнения. Дело как будто уже сделано: видно, что никто не вступится за Чацкого, все горит злорадством. Тогда только и Фамусов начинает подливать масла в огонь. Он уже решил, потому что скандала все равно уже не погасить: в доме его бродит сумасшедший. . . Мнимый или настоящий? По лицу, по ужасу, выражающемуся в глазах Фамусова, вы видите, что в эту минуту он уже сам верит тому, что перед тем сознательно нагнал. Бытовые краски образа заливаются теперь красками психологическими: артист так сжился с этим образом, так проникся им, что живет на сцене его чувствами с силой своих собственных человеческих чувств. Но не всякая «психология» — естественный ход чувствований в действующем лице, — позволяя нам ярко ощутить его внутреннюю жизнь, может смягчить впечатление от его бытовых пороков, согреть сочувствием наше отношение к нему, как мы это испытывали, например, по отношению к Гаеву в тяжелые для него минуты. Фигура Фамусова не становится трагикомической, вызывающей по очереди улыбку и теплые слезы, — в ней нет ничего трагичного, глубоко человеческого. Вся она, от начала до конца, живет в плане негодующей грибоедовской сатиры, и Фамусов является средоточием этой сатиры.

Разительный контраст художественного стиля к постановке «Горя от ума» представляет собой постановка тургеневского «Месяца в деревне». Этот контраст обусловлен, конечно, и различием стиля самих пьес, основных настроений, подхода к жизни, манеры письма у их авторов. Но, чтобы зритель ощутил все эти различия на сцене, режиссер и актеры театра должны были нащупать в себе новые родники творчества, найти новые приемы постановки и игры. И Художественный театр нашел их. Сценичность «Горя от ума», с его яркими красками и драматизмом человеческих столкновений, никогда не оспаривалась мало-мальски чуткими к искусству людьми. В сценичности тургеневских пьес сомневался сам их автор, а в то время, когда «Месяц в деревне» ставился в Художественном театре, даже наи-

более чуткая художественная критика считала пьесу для театра не пригодной. Повторялось в некоторой степени то, что было с пьесами Чехова: ведь в них тоже нет внешнего движения, резко очерченных характеров, бурных страстей, — ничего такого, что дает зрителю привычные в театре сильные ощущения. Вся прелесть их — тоже лишь в противоречиях сложных человеческих чувств, в диалектике внутренней жизни, которую обычными театральными средствами не изобразить. Но пьесы Чехова, в период борьбы за них, были ближе зрителю по своему содержанию, по своим настроениям; они и лиричнее и нервнее тургеневских пьес. Постановка «Месяца в деревне», действие которой разворачивается на фоне внешне спокойной жизни богатого дворянского поместья 40-х годов и сводится к тончайшим любовным переживаниям, естественно, казалась многим делом неблагодарным. «Как обнажить на сцене души актеров настолько, чтобы зрители могли видеть их и понимать то, что в них происходит? Трудная задача!.. — говорит Станиславский, вспоминая эту постановку. — Нужны какие-то невидимые излучения творческой воли и чувства, нужны глаза, мимика, едва уловимая интонация голоса, психологические паузы». И все режиссерские мизансцены были до крайности упрощены, все не обусловленные внутренней необходимостью движения, переходы по сцене, как и все подробности декоративного оформления, отброшены. Но в этих внешних упрощениях не было ни тени какой-либо условности. Среди чарующих своей красотой и мягко правдивых декораций Добужинского, с задумчивым русским пейзажем в глубине, видели мы перед собой живых людей — людей чуждой нам эпохи и среды, но близких и понятных нам в своих сердечных движениях.

Центральными фигурами пьесы являются, конечно, Наталья Петровна и Верочка с зарождающейся любовью той и другой к студенту-учителю, принесшему с собой в тепличную атмосферу аристократического дома струю свежего воздуха. Но, вспоминая постановку «Месяца в деревне» на сцене Художественного театра, видишь перед собой прежде всего Ракитина в исполнении Станиславского. Мало сказать, что он придал жизненную вышуклость и красоту образу Ракитина, — он как бы раскрыл в нем все то интимное, почерпнутое из тайников

личных переживаний, что было вложено в него Тургеневым, уже испытавшим к тому времени, когда создавался «Месяц в деревне», всю горечь неразделенной любви. В самой наружности Ракитина—Станиславского, в лице его чувствовался намек на сходство с Тургеневым, каким он был в молодые годы, но именно только намек — что-то смутно и тепло волнующее воображение. У него изящная стройная фигура, несколько стянутая в талии по моде 40-х годов; легкая, плавная походка, ясные задумчивые глаза; прядь русых волос, тщательно причесанных на косой пробор и слегка вьющихся подле ушей, ниспадает на прекрасный благородный лоб. На всем его облике лежит отпечаток эстетической воспитанности, тонкой культуры. Глубокая интенсивность его внутренней жизни чувствуется, ни на минуту не ослабевая, на протяжении всего спектакля. Это глубокая любовь серьезного, умного человека, поглотившая все его существо, неутолимая жажда общения с той, которая принимает его любовь, не находя в себе полноты ответного чувства; это постоянное восхищение ею и потребность служить ей; это вновь и вновь пробуждающаяся, но тотчас же подавляемая мечта о более интимном сближении с ней, — непрерывное самообладание, которое становится иногда мучительным, но без которого он лишился бы радости чувствовать ее доверие и дружбу, столь мало отличную, как кажется моментами, от настоящей любви.

Нужно было видеть в этой роли Станиславского, чтобы понять, что значит истинно сдержанная в своих внешних выражениях и внутренне сосредоточенная игра, что значит сила неподдельных, непосредственных чувств, переживаемых актером в его роли и захватывающих зрителя. Слова пьесы так скудны по сравнению с тем сложным и тонким содержанием, которое было раскрыто в ней артистом. Еще Ракитин не сказал Наталье Петровне ни слова, — он только поднял на нее взгляд, оторвавшись от французской книги, которую он ей читал, — и в глазах его мы уже видели бесконечную влюбленную преданность, граничащую с обожанием, чуткую тревогу по поводу ее необычной рассеянности, какое-то недоумение. Неотрывно следят за ней эти глаза Ракитина, внимательные, вдумчивые, то светлея и нежно улыбаясь ей, то затуманиваясь сомнениями, грустью, предчувствием опасности. Но вот



К. С. Станиславский в роли Гаева
«Вишневый сад» А. Чехова. 1904 г.

выясняется, что предчувствие не обмануло его, что ее холодность и раздражительность означают не минутный каприз настроения, а внезапно вспыхнувшую, непонятную ему страсть к другому — простоватому юноше, который к тому же, по видимому, любит ее воспитанницу. Наконец, она сама признается ему во всем, как надежному другу, просит у него совета, что ей делать. Но когда он, меняясь в лице от подавляемого волнения, призывая на помощь все силы своего разума, дает ей совет расстаться с тем, кто внес в ее жизнь только разрушительную бурю, у нее вырывается оскорбительное для него сомнение в бескорыстии этого совета. Какая горькая, сухая скорбь глядит в эту минуту из глаз Ракитина, отведенных куда-то в сторону. Он весь застыл в неподвижности, сидя рядом с ней на длинном, пестро расшитом диване ее кабинета, — только слегка подергивается нижняя губа и нервно вздрагивают концы скрещенных пальцев на сжатых ладонях, опустившихся в колени руках. Приговор над ним произнесен. Жизнь, целиком отданная ей, не освященная ничем, кроме жертвенного служения ей, разбита; завтра он уйдет навсегда из этого дома. Драма окончена. Но воображение зрителя так сжилось с этим образом в этом поэтически-реальном воплощении, что продолжает следить за ним, видеть его дальнейшую судьбу. Конечно, Ракитин поедет за границу, будет бродить по художественным галереям, тонко вникая в произведения великих мастеров живописи, будет любознательно перелистывать страницы новых и старых книг, присматриваться издали к кипучей жизни чужих ему народов Западной Европы 40-х годов, но ничто уже не развеет тоски его одинокого, бездеятельного существования.

Когда, перебирая в памяти различные роли Станиславского, останавливаешься после Ракитина на Крутицком из комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты», невольно вспоминаешь первое впечатление от появления его на сцене: «Да это же не Станиславский! Он и ростом гораздо ниже Станиславского!» В самом деле, еле заметная старческая горбинка на уровне плечей и общая манера держаться значительно снижают высокий рост артиста. Великий мастер гримировки, в широком смысле этого слова, он меняется до неузнаваемости. Теперь

перед нами старик, отставной генерал, «очень важный господин», как определяет его Островский, с несколько осевшей, но крешкой фигурой, с самодовольной усмешкой на морщинистом лице. Под глупыми круглыми глазами у него мешки; на скулах старческий румянец; остатки жидких иссохших волос зачесаны по лысине, и длинная, раздвоенная борода тоже кажется жидкой и мертвенной; уши поросли каким-то мхом. Но говорит он уверенно, как человек с твердым положением, с весом, словно выпаливая слова. Сразу чувствуешь, что он считает себя очень умным, — значительно умнее даже тех людей состоятельного полудворянского, полукупеческого московского общества средней руки, с которым он поддерживает отношения. А современная жизнь за пределами этого общества — взбужденная реформами жизнь 60-х годов — кажется ему нелепым и опасным сумбуром. Какие-то мальчишки-зубоскалы заполнили печать, — необходимо противопоставить им, в защиту твердых устоев, мысль умудренного опытом человека — «писать надо, больше писать!» — и он уже написал трактат «О вреде реформ вообще» и «Прожект об улучшении нравственности в молодом поколении», рекомендуя в последнем «для дворян — трагедии Озерова, для простого народа — продажу сбитня дозволить». Надо только подыскать какого-нибудь скромного молодого человека для литературной отделки его языка, сохраняющего все достоинства того старинного стиля, от которого совсем отошла вздорная современность. На этой почве и возникают его отношения с Глумовым.

При чтении комедии некоторые монологи этого заядлого ретрограда кажутся кое в чем даже не совсем правдоподобными, нарочито карикатурными. В исполнении Станиславского каждая фраза Крутицкого звучит такой органической убежденностью, так оттеняется игрой его серьезных глупых глаз, самодовольных или одобрительных по адресу Глумова улыбок, что образу его начинаешь верить, как самой действительности. А когда после ухода Глумова Крутицкий, взявшись за ручку двери и, вероятно, заметив в ней какую-нибудь неисправность, начинает вертеть ее на разные лады с глубокомысленной сосредоточенностью, достойной большого дела, творчески заполненная артистом пауза, вызывающая в театральном зале легкий смех, придает этому образу одновременно и

комическую законченность и правдивую художественную полноту.

Однако тупым консерватизмом Крутицкого, который не допускает даже никаких реформ и признает только известные «спочки, поправки», не исчерпывается его человеческая характеристика. Сцена с Мамаевой и, еще раньше, сцена с Турусиной, приоткрывая его прошлое, дорисовывают его образ с других сторон. Заговорив с Мамаевой о нынешних молодых людях, у которых «никакой поэзии нет, никаких благородных чувств», он вспоминает свои молодые годы, когда в театре волновали публику трагедии Озерова и он, в числе тогдашних театралов, знал эти трагедии наизусть. Зашевелились в памяти и отрывки стихов из разных трагедий, и, уже рассеянный в отношении своей собеседницы, Крутицкий—Станиславский начинает декламировать их — сначала как бы про себя, вполголоса, потом, увлекаясь, все громче и громче. Но это не та ревушая декламация, какой сместили иногда публику в роли Крутицкого другие ее исполнители, — это декламация напевная, слегка волнуемая и нервно возбуждающая своей музыкальностью. Блаженная улыбка бродит по лицу Крутицкого, глаза щурятся и туманятся сладкими воспоминаниями юности, которые связаны для него с этими повторными цезурами и парными рифмами озеровских стихов. Когда-то он слушал их из уст знаменитых актеров и актрис в переполненном, блиставшем огнями и дамскими туалетами театральном зале, вряд ли углубляясь сколько-нибудь в их смысл, но эта поющая декламация властно захватывала его чувственную натуру. Пятьдесят лет прошло с тех пор, но так бедна содержанием была его жизнь, что трагедии Озерова и посейчас еще кажутся ему самым высоким из доступных человеку наслаждений и панацеей от всех создаваемых временем зол. Однако он знал и другие, более грубые наслаждения. Зайдя к старой приятельнице Турусиной, искупающей грехи разгульной молодости ханжеством, окруженной целым сонмом сомнительных странников и юродивых, он опять отдается воспоминаниям. Турусина довольно красива и теперь. «Я, признаться вам сказать, всегда с удовольствием вспоминаю и несколько не раскаиваюсь, что...», — говорит он, сидя в кресле подле ее дивана, и лицо его, которое мы видим только в профиль, селадонская усме-

печка его досказывают все, что осталось нераскрытым в словах. Мы ясно чувствуем характер их былых отношений — эту связь без всяких человеческих, внутренних связей, ради одних только животных удовольствий с обеих сторон. «Вам бы еще можно пожить как следует... Раню бы ханжить-то», — добавляет он с той же усмешкой. Что «ханжить» под старость естественно и даже нужно, он, пожалуй, готов согласиться, но на что же дана нам жизнь, если не для личной улады, если не в угоду без разбора всем влечением своим! Так он и жил всегда — и тогда, когда был молод, и тогда, когда весь строй и склад общественной жизни николаевской эпохи помог ему добраться до высших чинов и должностей. Иначе он и не понимает жизни. Не удивительно, что ломка старых, крепостнических устоев кажется ему вредной бессмыслицей, а «мальчишки-зубоскалы», пишущие в журналах и газетах, — опасными смутьянами. Он, конечно, стар, но он еще крепок, и к тому же он «очень важный господин», он, может быть, еще покажет в чем-нибудь свою силу...

Самодовольно-благодущная фигура этого тупого старика в изображении Станиславского перестает быть только смешной. Не теряя своих комедийных особенностей и своих характерных реалистических очертаний, она вырастает в прообраз всего косного, тормозящего человеческого развитие, упорно противодействующего всякой критической мысли, всякому общественному обновлению. В образе, типическом для русского быта определенного времени, заключено огромное художественное обобщение, — и он становится типом общечеловеческим, жутким и отталкивающим.

От реалистической комедии Островского — к комедии-балету Мольера «Мнимый больной», с его, свойственными XVII веку, условностями и фантастической интермедией в конце. Этот спектакль, включавший для начала и маленькую комедию Мольера «Брак поневоле», был праздником красок и смеха и представлял собой новый этап в жизни Художественного театра. Голова шла кругом от всего того яркого и красивого, что дал в своей постановке, в своих стильных декорациях Александр Бенуа, от всего того примитивно комедийного и внутренне сложного, невероятного и художественно правдивого, забавного и умного,

что давали нам Мольер и его исполнители с Станиславским во главе. В зале минутами стон стоял от неудержимого хохота: на сцене творилась настоящая буффонада. Но и сквозь эту буффонаду, сквозь пелену красок и звуков смотрело на нас из глубины мольеровской пьесы что-то страшно серьезное — какая-то важная жизненная правда.

Станиславский играл, конечно, Аргана, «мнимого большого». Раздвинувшийся занавес открывал нам комнату богатого буржуазного дома XVII века, и вразрез с традицией, изображавшей Аргана на протяжении всей пьесы в кресле посредине сцены, мы видели его со счетами аптекаря в руках, сидящим под балдахином роскошной кровати. Какой беспощадный грим! Бледное лицо с толстыми одутловатыми щеками, большой печально свисающий нос, клочковатые усики, глаза опухшие, узенькие, как щелки, растерянные. Голова по-бабьи обвязана белым платком, из-за уха вылезает растопыренная прядь рыжеватых волос. Неимоверно уродливая и смешная фигура. Но за гротесковой наружностью Аргана видна была, как через увеличительное стекло, вся внутренняя жизнь его, со всеми переживаниями его чувств и настроений. И казалось, мы ясно различаем, как из пустоты его неумеренно сытого, праздного, оторванного от подлинной жизни существования и словно для того, чтобы заполнить эту пустоту, возникают в нем на наших глазах всякие химерические ощущения и желания; как поглощенный одним собой, в вечной возне со своим дряблым, расслабленным телом и его отправлениями, в вечном страхе за свое «я», он ничего не видит и не способен видеть вокруг себя, не знает, над кем он имеет какую-нибудь силу и кто имеет силу над ним. Страшная преувеличенность и даже «мнимость» его недомоганий — от постоянной фиксации их, от мнительности, от «воображения», как говорится, — придавали им чудовищно смехотворный характер. Нельзя было не хохотать при виде того блаженства, какое было написано на его лице, когда ему удалось облегчить свои внутренности после благополучно совершившегося пищеварения и он возвращался к себе в комнату, запахивая свой короткий красный халатик. Нельзя было не почувствовать степень его внутренней слепоты, его неспособности отличить ложь от правды, действительность от химеры в том благоговейном

и восхищенном внимании, с каким он выслушивал вздорные медицинские соображения морочащей его, переодетой доктором, служанки Туанет.

Каждая новая сцена по-новому раскрывала психическую жизнь Аргана. Вот он сообщает дочери, что нашел ей жениха; конечно, он стоит на том, что жених этот должен быть непременно доктором, потому что живущий в доме доктор нужен ему, но она думает, что речь идет о том, кого она любит, радуется, и Арган явно растроган и обрадован, что все это так легко устраивается. Но раз это не так, он будет упрямо стоять на своем, потому что он вообще упрям, как бывают упрямые слабохарактерные люди. В таких случаях ему не стоит перечить: он будет только злиться и кричать. Но, поддакивая ему и наигрывая на его фантазиях, его можно провести, как малого ребенка. В сущности, он чрезвычайно чувствителен и податлив на ласку. В сцене с женой, когда эта красивая и расчетливая бабенка лицемерно, с подавленной брезгливостью ласкает его уродливую голову, а он, расчувствовавшись, тянется к ней, выпячивая свои распухшие губы, он ужасно смешон, но вместе с тем скорее жалок, чем противен, потому что в эту минуту в нем чувствуется не старческое сластолюбие, а что-то распушено ребячливое. В сцене с дочерью и Клеантом, которые, разыгрывая перед ним и докторами отрывок из оперы, обмениваются признаниями в любви друг к другу, Арган сидит совсем разомлевший, растроганный чувствительными словами; он весь внимание и сентиментальное сочувствие к воображаемым героям оперы; но когда молодые люди в своем объяснении постепенно заходят слишком далеко, он вдруг начинает тревожно настораживаться, волноваться и, наконец, гневно прерывает их любовный диалог, вернувшись к действительности, к *своей* действительности, с ее призрачными заботами.

Так для каждой сцены, для каждого мгновения пьесы находились у Станиславского все новые и новые комбинации чувств, обусловленных все теми же свойствами Аргана и отражавшихся в его лице, заполнявших всю его фигуру до последней складки его шерстяных чулок. Более того, эти уродливые чувства как бы насыщали окружающую его атмосферу, втягивали в свой круг всех действующих на сцене лиц, заставляя их так или иначе счи-

таться с ним, ибо ведь Арган — и такой, как он есть, — хозяин дома. Его можно обойти, перехитрить, но миновать его нельзя. И даже умная, живая, полная рабочей энергии, женской гибкости и простонародного добродушия Туанет, составляющая в исполнении Лилиной очень характерный контраст к своему больному от праздности господину, подсмеиваясь над ним, иногда дурача его, только то и делает, что возится с ним. Такова сила вещей в том обществе, к которому принадлежит Арган.

Но Художественный театр закончил спектакль, как и Мольер свое произведение, редко исполняемым на сцене «балетом» — полной музыки, движения и красок шуточной фантазмагорией, изображающей торжественное посвящение Аргана в доктора медицины. И словно для того, чтобы показать нам неисцелимость того, кто привык жить замкнутой в самом себе призрачной жизнью, Станиславский представил нам в этой неожиданной обстановке того же Аргана. Сначала он как будто немного растерян, в глазах чувствуется испуг неожиданности, но как приятный сон захватывает его эта новая жизнь, и, глядя на его нелепую фигуру, выступающую под музыку в парадном старинном облачении медицинского факультета, в пышном парике с длинными буклями, мы все же узнаем его. Мы видим по его лицу, как вместо прежних химер вырастают в нем новые, быть может, еще более опасные: вот он, при всем своем невежестве, будто бы уж постиг все, что нужно знать врачу, вот он уже может исцелять людей, командуя над природой... И опять он так смешон в своей мнимой важности!

Замечательная комедия Мольера раскрывалась на сцене во всей своей значительности. Образ «мнимого больного» приобретал одновременно психологическую реальность и отличительную остроту: чем правдивее играл артист, отдаваясь смешным для нас переживаниям Аргана, как чему-то единственно важному, тем карикатурнее, до какой-то почти пугающей карикатурности, становился его облик. Вспоминаешь слова Гоголя в его знаменитом «Предупреждении»: «Поймавши главную заботу выведенного лица, актер должен в такой силе исполниться ею сам, чтобы мысли и стремления взятого им лица как бы усвоились ему самому... Смешное обнаружится само собой именно в той серьезности, с какой занято своим делом каждое из лиц,

выводимых в комедии... Зрителю только со стороны виден пустяк их заботы».

Быть может, всего сказанного было бы достаточно, чтобы дать представление, насколько это возможно сделать словами, о художественном творчестве Станиславского-актера в различных его проявлениях. Но есть еще одна его роль, из наиболее ранних в Художественном театре, — роль доктора Штокмана, на которой нужно остановиться, как на особенно близкой ее творцу и вызывавшей особенный подъем, особенно нежный восторг у зрителей. «Доктор Штокман в моем репертуаре — одна из тех немногих счастливых ролей, которая влечет к себе своей внутренней силой и обаянием, — говорит о ней в книге «Моя жизнь в искусстве» сам Станиславский. — Впервые прочтя, я сразу ее понял, сразу зажил ею и сразу заиграл роль на первой же репетиции». Так же легко, сразу, с первой же сцены пьесы, почувствовали эту роль Станиславского и зрители. «Штокман только еще вышел, он только еще сказал несколько «домашних» слов, а вы уже видели его всего, уже знали, что за дивно светлая, наивно честная и глубоко любящая душа сидит в длинном теле этого ученого, с его добродушной, конфузливой близорукостью, быстрой, топающей, нащупывающей землю походкой. И вы уже всем сердцем любили его, как старого, немного смешного друга, как живое воплощение всего человечески светлого, о чем в ненастные ночи тоскует ваша душа, и в чистых звуках его счастливого смеха вы уже чувствовали трагические нотки: ведь не на радость осуждены такие люди». Так описывает свои впечатления от игры Станиславского в этой роли впоследствии болезненно сумрачный Леонид Андреев. Театральный зал не часто видел такое слияние зрителей в едином чувстве радости и умиления перед художественным изображением прекрасного человеческого существа, существа несовершенного, замкнутого в своем индивидуалистическом мире, ограниченного в своем социальном протесте, но до последней глубины чистого, высокого в своей любви к людям и к правде, готового на борьбу за правду, за благо человеческое, благо общества. Замечательно еще в этом спектакле, до какой степени совпадало в нем восприятие зрителей, отношение их к Штокману, понимание его с тем, что чувствовал и осознавал в нем сам

артист. «В пьесе и роли меня влекли любовь и не знающее препятствий стремление Штокмана к *правде*, — говорит Станиславский. — ... От интуиции, сам собой, инстинктивно, я пришел к внутреннему образу, со всеми его особенностями, деталями, близорукостью, наглядно говорящей о внутренней слепоте Штокмана к человеческим порочкам; к его детскости, к его молодой подвижности, к товарищеским отношениям с детьми и с семьей, к веселости... к общительности, к обаянию Штокмана, которое заставляло всех, соприкасающихся с ним, делаться чище и лучше, вскрывать хорошие стороны своей души в его присутствии. От интуиции я пришел и к внешнему образу: он естественно вытекал из внутреннего. Душа и тело Штокмана и Станиславского органически слились друг с другом: стоило мне подумать о мыслях или заботах доктора Штокмана, и сами собой являлись признаки его близорукости, наклон тела вперед, торопливая походка... сами собой вытягивались вперед... второй и третий пальцы... как бы для того, чтобы впихивать в самую душу собеседника мои чувства, слова и мысли».

Но вот началась борьба для Штокмана. Малый мир его жилища, его близких, в котором тихо сияла его нравственная красота, раздвинулся; большой мир общей жизни, с его недопустимыми уродствами, стал открываться перед ним. Главный доктор купален в маленьком городке, сам когда-то открывший целебную силу местной воды, Штокман узнает, что к этой воде примешиваются по сточным трубам вредоносные отбросы с кожевенных заводов. Узнает постепенно и то, что буржуазное население городка грубо заинтересовано в непрерывном действии курорта и не согласно закрыть купальни. Даже те люди, с которыми он поддерживал доверчивое общение, оказываются на стороне корыстного большинства. И лицо Штокмана, глаза его отражают мучительное недоумение. Он пробует спорить, доказывать, но перед ним стеною стоит нравственная тупость и мерзость человеческая, захватывающая все больший круг. Оскорбленное нравственное чувство смешивается у Штокмана с возмущением, которое все растет. Он готов вступить в открытый бой с врагами... И вот он уже стоит на кафедре в публичном собрании перед озлобленной толпой, худой, угловатый, со своими взъерошенными волосами и бородой клинышком, как у Дон Кихота,

до последней степени взволнованный, и, не думая о том, как привести эту толпу в более спокойное и разумное состояние, с безоглядной прямою начинает высказываться. Животное озлобление толпы нарастает, вот-вот она бросится на него, растерзает его. Но негодующий голос Штокмана покрывает ее рев. «Ошибаетесь! вы звери, вы — именно звери!» — кричит он в лицо ей звенящим голосом, и театральные залы замирают от страха за него и от восхищения его мужеством.

В последнем акте мы видим его приводящим в порядок свою разгромленную толпой квартиру. Он безнадежно проиграл свое дело, но он не сломлен; он сознает себя теперь совсем одиноким среди окружающего его общества.

Прежняя детская чистота в соединении с окрепшей в нем готовностью к борьбе за правду светится в его облике, и, кажется, из пережитого поражения он извлек один только урок житейской мудрости: «Никогда не следует надевать новую пару, когда идешь сражаться за свободу и истину», — с простодушной серьезностью говорит он своей жене, увидев среди разбросанных по комнате вещей свой разорванный во вчерашней свалке новый сюртук. А в глазах его, во всем его облике чувствуется безмерная грусть поруганного в своих лучших верованиях человека. И когда задергивается театральные занавес, скрывая его, зрители готовы броситься туда, за этот занавес, к этому Штокману, чтобы выразить ему в горячих, взволнованных словах свое сочувствие.

Трудно передать всю силу непосредственного впечатления, произведенного на общество постановкой «Доктора Штокмана». Напрасно пытались некоторые критики доказывать, что Штокман Ибсена — настоящий герой, трибун, а в исполнении Станиславского он какой-то смешной, наивный, увлекающийся ребенок. Публика верила всему чувству и влеклась к нему сердцем и помышлением не только как к сценическому образу редкой нравственной красоты, но и как к герою современной общественной драмы.

«В то тревожное политическое время, до первой революции, было сильно в обществе чувство протеста, — говорит Станиславский, вспоминая эту постановку. — Ждали героя, который мог бы смело и прямо сказать в глаза

правительству жестокую правду. Нужна была революционная пьеса... и «Штокман» превратился в таковую. Штокман протестует, Штокман говорит смело правду, — и этого было достаточно, чтобы сделать из него политического героя». Каждая фраза Штокмана, которую можно было связать с общественными настроениями или текущими событиями переживаемого политического момента, вызывала взрывы аплодисментов, а на гастрольном спектакле в Петербурге после демонстрации на Казанской площади с избиением студентов и интеллигенции в зале поднялась настоящая буря. «В этот день я на собственном опыте узнал силу воздействия, которую мог бы иметь на толпу настоящий, подлинный театр», — пишет Станиславский.

Но это политическое воздействие пьесы было, по его же словам, неожиданным для ее исполнителей. «Для нас Штокман не был ни политиком, ни митинговым оратором, а лишь идейным, честным и правдивым человеком, другом своей родины и народа; таким, каким должен быть каждый истинный и честный гражданин страны». В самом деле, Штокман и не является настоящим политическим деятелем и борцом. Ни характер его протеста, ни методы его борьбы не могли изменить условий человеческого существования, не могли покончить с социальной несправедливостью, против которой так ожесточенно, но безуспешно боролся доктор Штокман. Чистый, мужественный Штокман, готовый положить за правду свою жизнь, не понимал этой своей внутренней трагедии. Прав был Станиславский в своем творческом толковании образа. Противник всякой нарочитой тенденции в искусстве, то есть рассудочно оформленной мысли, выделенной из плоти и крови художественного произведения, он не подчеркивал ничего особо героического в своей роли, хотя выбор и характер исполнения ее, — по его же словам, — быть может, были подсказаны ему тогдашним настроением общества. Он верил в то, что «творческая цель автора, идея пьесы, раскроется сама собой — не актером, а зрителем в результате всего виденного и слышанного им в театре». Но от этого созданный им светлый образ — общечеловеческий образ — становился еще более правдивым, еще более волнующим, еще более родным русскому зрителю.

«Я — характерный актер», — говорит о себе Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве». При этом он разделяет актеров на две категории: одни показывают в каждой из своих ролей самих себя; другие, напротив, стыдятся показывать себя. Когда актеры этой второй категории играют доброго или хорошего человека «от своего лица», им кажется нескромным приписывать себе эти качества; когда же они играют дурных, развратных или нечестных, им стыдно присваивать себе эти пороки. Однако, замаскировав себя гримом, они не боятся обнаруживать ни свои пороки, ни добродетели и могут говорить и делать то, чего бы они никак не решились повторить в своем обычном виде, со сброшенной маской. Станиславский относит себя к актерам этого типа. Мало того, он считает, что все актеры должны быть характерными, — не в смысле внешней только, но и в смысле внутренней характерности. Однако «и внешне пусть актер почаще уходит от себя», — прибавляет он. Это не значит, конечно, что актер, создав не похожий на себя образ, тем самым растворяет в нем свою личность. Если только он может быть назван личностью в глубоком смысле этого слова, то есть если у него есть определенное мировоззрение, определенное отношение к жизни, к обществу, к людям, определенные нравственные и художественные требования, личность эта всегда скажется в его ролях, как бы далека ни была каждая из них от предыдущих и от него самого по своему характеру, так сказать, по своему психическому составу. Ведь с той минуты, как создаваемый им образ начинает жить в нем, он питает его своей кровью, отдает ему свои собственные чувства, мысли, стремления, хотя формирует их каждый раз по-новому, то есть выделяя из сложнейшей внутренней жизни своей лишь то, что соответствует данному образу, и приглушая то, что не может быть характерно для него. В этом и состоит «уход актера от самого себя».

Мы знаем, однако, крупнейших актеров, которым не свойственно уходить от себя. Вспомним, например, из прошлого русской сцены Живокини, игрой которого еще наслаждался в отроческом возрасте Станиславский, или из более поздних — Варламова с его первобытным огромным

сочным талантом. Они выносили на сцену самих себя, не заботясь о том, чтобы скрыть под художественной маской свою собственную, индивидуальную характерность, они как бы не отделяли намеченный в пьесе образ от самих себя, а приспособляли его к своим личным особенностям, передавали зрителю как высокие, так и смешные чувствования роли «от своего лица». Поэтому о них можно сказать, что и в «характерных ролях» они не были «характерными актерами». Станиславский, как можно было до некоторой степени видеть из всего предыдущего, был именно характерным актером в самом глубоком смысле этого слова.

Но уже то обстоятельство, что ни при каком разнообразии создаваемых на сцене фигур, ни при какой отдаленности их от облика их творца художник не утрачивает в них своей личности, обязывает нас всмотреться в личные особенности Станиславского. Они определяют и тот круг ролей, в которых дано было ему проявить свое искусство с наиболее высоким художественным совершенством.

В юности, еще не вполне осознав себя, он брался, как мы знаем, за всякие роли — от какого-нибудь циркача в водевиле «Геркулес» до Отелло — и, подобно всем почти незрелым актерским талантам, тянулся к эффектным героическим ролям. Но необычайно рано проснулся в нем дар самокритики, а отвращение ко всякому насилию актера над своей индивидуальной природой, которое одних лишает искренности на сцене, заставляя их становиться на ходули, другим, более тонким, мешает проявить всю полноту жизни данной не свойственной им роли, — побудило его нащупать границы своих творческих сил. Он отказался от ролей «героических» или «трагических» в избитом смысле этих слов, от воплощения образов, сценическая жизнь которых протекает в русле какой-нибудь одной стихийно развивающейся, необузданной страсти, вызывающей длительное напряжение всего организма — одной из тех страстей, которые Мольер назвал «болезнями человеческого духа». Станиславский уже знал, что актер-художник может творить свои создания только из того, что есть в нем самом: из своей сознательной или подсознательной жизни, из того, что либо уже было когда-то пережито им, либо еще дремлет в нем, как зачаток тех или других чувств и страстей,



К. С. Станиславский в роли Фамусова
«Горе от ума» А. Грибоедова, 1906 г.
(Снимок 1914 г.)

которые при известных обстоятельствах могут развернуться и загореться в нем. И тут вопрос о характере творчества Станиславского соприкасается с вопросом о личном психическом складе его.

Вот человек, который поистине мог бы сказать про себя словами Лермонтова: «Я знал одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть». Это была страсть к искусству, к театру. Даже личная его жизнь — любовь к прекрасной артистке М. П. Лилиной, вскоре ставшей его женой, как и все вообще отношения его с людьми, которых можно назвать его близкими, — вся эта интимная жизнь его с юности проходила в атмосфере искусства, питалась художественными интересами. Таких возбудителей, как вино, азартные игры, «женщины», он никогда не знал. Он и не нуждался в каких-либо источниках временного нервного подъема и опьянения, — так кипела в нем, так захватывала его более глубокая, творческая жизнь, в которой деятельность воображения и вечно волнующаяся стихия чувств всегда просветлялись работой сознания, неустанной мысли.

Окружающая его действительность — та буржуазная среда, к которой он принадлежал по рождению, те обязанности, которые она возлагала на него в юности, как на одного из собственников большой фабрики, — не втягивала его в себя и не давала ему даже ярких впечатлений. Он отдавал ей должное нехотя, как источнику средств для жизни и осуществления своих широких художественных замыслов, но участие в этой деловой жизни, думается, было похоже для него на исполнение какой-то случайно взятой на себя роли в скучной, посредственной пьесе. Эта близкая к нему будничная действительность и не ощущалась им как подлинная реальная жизнь: то, что творилось в нем самом, было гораздо ярче, жизненнее. А широкая русская действительность, какой она была в 80-х годах, оставалась почти за пределами его восприятия. Да и она ведь в те годы общественного безвременья была унылой — не озарялась светом больших идей и общественных движений. Неудивительно, что активное сознание его обращалось преимущественно внутрь, в сторону его собственной психической, творческой жизни, истончая и усложняя ее, нащупывая все глубокие противоречия и все ее несовершенства и отыскивая пути к совершенствованию ее, к победам над ней. По этим

путям и направлялись его энергия, его горячий темперамент.

Станиславский сдерживал непосредственные проявления этого темперамента в жизни и на сцене. Но он сказывался в упорстве его стремлений ко всякой поставленной себе цели, во всех художественных увлечениях его, в страстности и сосредоточенности его работы, в каком-то забвении всех житейских обстоятельств на репетициях. Он давал чувствовать себя в некоторых ролях — в сцене внезапно прорвавшейся страсти к Елене Андреевне в «Дяде Ване», в сценах неудержимо захватывающей любви к Маше в «Трех сестрах», в монологе Штокмана перед лицом озверевшей толпы. Лица, видевшие в первый год существования Художественного театра постановку «Эдды Габлер», с волнением вспоминают о том, как на последней репетиции Станиславский в роли гениального и беспутного Левборга, потерявшего свою рукопись, выбежал на сцену в состоянии какого-то безумия — «весь буря и вихрь». Это было нечто столь потрясающее, что в зрительном зале произошло движение — многие поднялись с мест. Но такие моменты в его игре бывали редки. На всех созданиях его творчества зрелого периода лежала печать высшего художественного самообладания. Этому содействовала, быть может, и постоянно стерегущая его боязнь поддаться соблазну сильного театрального эффекта, за которым гонится большинство актеров, и та утонченная, общая у него с Чеховым стыдливость в публичном проявлении своих личных качеств и чувств, которая побуждала его прикрывать их на сцене маской характерной роли; в моменты самозабвения на сцене они могли как бы прорвать маску, вылиться, как нечто исходящее от его собственного лица.

Жизнь его вне сцены всегда, даже тогда, когда он делал передышку от явной работы, была как бы подготовкой к сцене, непрерывным творческим процессом — если не сознательным в тот или другой данный момент, то подсознательным. В течение очень долгого времени, не приходя в действительное общение с широкой русской жизнью, он тем не менее накапливал в себе, иногда сам того не замечая, многообразные впечатления от ее характерных явлений, от разного типа людей, от выражения их чувств, страданий и стремлений. Ибо чем иным была его интуиция, позволившая ему написать замечательный по своей

правдивости режиссерский план постановки «Чайки», которую рассудком он еще не понимал и не принимал, если не проявлением его обостренной способности улавливать зрением и слухом тончайшие и сложнейшие явления житейски отдаленной от него действительности, способности чувствовать настроения незнакомых ему людей? Все то, что проходило мимо огромного большинства его современников, даже тех, которые сознательно наблюдали жизнь ради художественных целей, на лету схватывалось им, находило необычайный резонанс в его внутреннем мире, запечатлевалось до поры до времени где-то в глубинах его и превращалось, наконец, в материал для его сознательного творчества. Оттого можно про него сказать: он *знал* многое такое, чего, казалось, *не мог знать* по условиям своей жизни. Не из себя только, но из жизни брал он то, что позволяло ему создавать такие правдивые, трепещущие жизнью, характерные для его времени образы.

Когда приходил час, забытые уже впечатления жизни воскресали в нем с необычайной яркостью и приводились в новые, иногда неожиданные для него самого сочетания силой его изумительного реалистического воображения или его сказочной фантазии. И в том и в другом направлении этот дар его творить образы, нигде им не виданные, был даром поистине гениальным. Размах его режиссерской фантазии в целом ряде постановок «ирреального» характера, как он их называет, действовал на зрителя ошеломляюще. Недаром знаменитая Федотова, с юности знавшая его как «Костю Алексеева» и рано сумевшая оценить его талант, сидя на генеральной репетиции «Снегурочки», почти со страхом говорила: «Да он с ума сойдет!..» А идя в направлении реализма, он доводил сцену, при своей склонности к увлечениям, до такой близости к хорошо знакомой всем действительности, что его начинали считать натуралистом. Художником-реалистом являлся он и во всех созданиях своего актерского творчества, за исключением одной только роли — гамсуновского Карено в «Драме жизни», которую сам потом беспощадно осудил, как неудачную по характеру самого замысла.

Его сценическое воображение было необъятно и неизменно подвижно. На репетициях, в качестве режиссера, он очень часто пояснял свои мысли импровизированными

«показами», и тут самые разнохарактерные образы — не только мужские, но и женские, мгновенно возникая у него, сейчас же изображались им в действии. «Он может представить молодую девушку с таким целомудрием в манерах и с такой пленительной грацией в движениях, что начинаешь верить в ее реальность», — рассказывала однажды бывшая артистка Художественного театра Е. М. Мунт, вспоминая такие репетиции с Станиславским. В. М. Волькенштейн, работавший у него в качестве его театрального секретаря, говорит в своей посвященной его характеристике книжке: «Показывая в «Живом трупе», как играть доктора, он сделал множество летучих эскизов: светский врач, фат и неуч; врач-теоретик, отвлеченный, невнимательный; детский доктор, неумный, добродушный, но в больших черных очках, которые пугают детей; провинциальный доктор, робкий, забытый, и т. п. Он показывал, как ходят старики — усталой, шатающейся походкой, как бьются средневековые рыцари, как бегают молодые девушки». В другом месте книжки Волькенштейн говорит на ту же тему: «Бесподобный дар летучей импровизации, сценического эскиза не изменял Станиславскому и в трагедии» — и тоже подтверждает это примерами: «Так, он в полчаса несколькими штрихами, почти без жестов, сделал гениальный набросок роли Гамлета. Он показал сцену с тенью отца: два-три восклицания, безумно устремленные глаза. Сцена с Офелией: холодное, призрачное лицо оторванного страшным видением от жизни, сосредоточенного в своем страдании принца. Сцена после мышеловки, после публичного изобличения короля: трагическое иступленное ликование».

Силе и подвижности творческой фантазии Станиславского соответствовали возбудимость и богатство тех чувств, которые сами собой возникали в нем по зову фантазии, как только он ощущал художественную правдивость ее ходов.

Образы, создаваемые ею по указаниям и художественным намекам драматурга, были так четки, ярки, как бывают впечатления самой жизни, на которые откликается все наше существо. Он видел себя в положении и обстановке того лица, которое было намечено драматургом, с характерными для этого лица особенностями, и роль переходила в него самого, согревалась его собствен-

ными чувствами. Целые миры всевозможных, противоречивых, светлых и темных чувствований, уже проявившихся в жизни или потенциальных, таились в нем, и они приливали к создаваемому образу с такой силой, что образ начинал жить подлинной органической жизнью. Даже в царстве сказочной фантазии, на сцене, в качестве режиссера, показывая, как надо понимать и играть ту или иную роль, не утрачивал он этой способности органически переживать ее. Вспоминая из годов своей юности репетицию «Синей птицы», участник ее, всегда сдержанный в своих выражениях Б. М. Сушкевич пишет: «Побелевшее лицо Станиславского, когда он показывал походку Ужаса, преследующего Тильтия, заставило меня почувствовать недостижимые высоты творчества; в состоянии высшего экстаза я... заблудился на сцене, откуда был вынхнут, наконец, с громадным трудом Котом и Собакой...» Нас не удивляет после этого, что, вспоминая в книге о своей жизни беседу с Метерлинком о предстоящей постановке «Синей птицы» и относящихся к ней режиссерских планах, он между прочим сообщает: «Я сыграл ему все роли, и он хватал мои намеки на лету».

Нужно ли говорить о том, что такая сила фантазии и чувства у Станиславского составляла одно из природных свойств его громадного художественного таланта. Но никогда никакой талант, ни в какой области искусства не мог и не может полностью проявить себя без борьбы художника с несовершенствами своей общечеловеческой и индивидуальной природы, без длительной работы над собой для овладения художественным мастерством. Работа, которую всю жизнь проделывал с этой целью Станиславский, и по своему упорству и, главное, по своей глубине и многосторонности может быть названа беспримерной в истории не только русского, но и мирового театра. Об этом говорят тысячи листов, исписанных его собственной рукой на протяжении всей его сознательной жизни, начиная с юношеских художественных записей до книги «Моя жизнь в искусстве» и от первого тома, излагающего основы его системы по разделу «Работа актера над собой», до последующих, незаконченных томов по другим ее разделам, с неисчислимыми набросками для них. Дар острого психологического анализа, самоанализа, проникающего в самые глубины творческого процесса, вскрываю-

щего то, что никогда еще не освещалось ни сознанием самих художников сцены, ни наукой, поражает в этих писаниях Станиславского. Поражает в них как сила критики, направленной на несовершенство существующего театра и представителей его, начиная с самого себя, так и сознательность в определении тех путей, какими он должен идти к своему совершенству.

В самом деле, что такое та борьба за сокращение, за ограничение жестов при игре, которую мы наблюдаем уже в юношеских записях Станиславского? «Делал много жестов» — это порицание себе за ту или другую роль, «играл почти без жестов» — это известное удовлетворение тем, что в данное время достигнуто. Каков внутренний смысл этого критерия достоинств игры, сложившегося у него в дни молодости, очевидно, вполне самостоятельно? Знакомство с дальнейшим художественным развитием Станиславского позволяет нам раскрыть этот смысл. Обильные, несдержанные жесты, как и крик, рев, надрывное усиление голоса, всегда были выразительными средствами элементарного сценического искусства, покорявшего художественно нетребовательную публику. Чем культурнее зрители и сами актеры, тем глубже становится назначение театра, тем тоньше должны быть и выразительные средства его. Искусство, значительное в своем содержании и обращенное к высшим потребностям зрителя, требует от актеров углубления своего творческого процесса и ставит перед ними новую задачу, которую, как выражается Станиславский, не выполнишь «ни игрой ног и рук, ни актерскими приемами представления». Непроизвольные жесты, напряженность всех мускулов тела, бросающая актера из стороны в сторону по сцене, могут только мешать углубленности его игры, сосредоточенности его внимания на той внутренней жизни роли, которую он хочет передать, и только заслоняют от зрителя все то, что он должен был почувствовать и понять в ней. Анархия несдержанных, не подчиненных высшей художественной цели жестов — это нечто прямо противоположное тонкому актерскому мастерству. Сознательное ограничение жестов, возможная сдержанность игры — вот путь к сбережению и накоплению той нервно-психической энергии, которая позволит актеру донести до зрителя малейший трепет его чувств и с неожиданной, волнующей яркостью прорвется в моменты закипевшей страсти. «Играл

почти без жестов» — это значит у Станиславского, что ему удалось отбросить жесты, рожденные лишь непокорностью легко возбуждающегося актерского тела и передать жизнь роли мимикой, выражением глаз, модуляциями голоса. Но какую сложную, утонченную выразительность приобретали у Станиславского жесты, которым он давал волю и которые художественно дополняли созданный им образ! Вспомним его, например, в роли князя Абрезкова в «Живом трупе» Толстого — в сцене с матерью Каренина. Как нежно-бережно его прикосновение к лежащей на столе белой руке Карениной в волнующем разговоре на большую семейную тему, как много скрытой душевной теплоты чувствуется в этом ласкающем и убеждающем жесте корректного светского человека с умным лицом и седеющими усами. Не в словах, а в манере обращения их друг с другом, при чрезвычайной сдержанности с обеих сторон, угадывается платоническая интимность их, — и этот осторожный жест Абрезкова словно договаривает нам повесть их жизни, связанной аристократическими понятиями о долге и чести, но согреваемой поэтической дружбой, которая когда-то стояла уже на границе любви. Или другой его жест в той же роли, — в убогой меблированной комнате Феди, к которому Абрезков пришел с трудным, щекотливым поручением: не убедить ему ни в чем Федю, которого он выслушивает с таким серьезным, внимательным взглядом, но когда, закончив разговор с ним и уже поднявшись, чтобы исчезнуть в дверях с привычной светской улыбкой на лице, он приостанавливается и на одно мгновение тепло берет его обеими руками пониже плеч, мы чувствуем, что в душе он понимает этого сложного, благородного и беспутного Федю... В обеих указанных сценах это были у Станиславского *характерные жесты*, исходящие не от лица актера-человека, который старался произвести впечатление посильнее на публику, а от лица изображаемого им характера, со всеми особенностями его чувств, настроений и привычек. Нужно ли еще напоминать о таких же характерных жестах в ролях Гаева, Штокмана и других?

Всякое движение Станиславского на сцене было «оправдано», обусловлено характером роли и ее внутренней жизнью. Непрерывность этой жизни сказывалась во всем облике артиста. Не одни только особенности художествен-

ного грима, но и тончайшая подвижность всех черт лица, изменчивость взгляда — та особая выразительность глаз, которой нельзя достигнуть, при отсутствии настоящих органически переживаемых чувств, никакими техническими приемами, заставляла зрителя верить в реальность изображаемого лица и следить за ним с неослабным вниманием. Иногда одной улыбкой своей он передавал бесконечную сложность и противоречивость чувств и ощущений. Паузы его заставляли иногда зрителя холодеть, как от самого потрясающего драматического движения. Вспоминается такая пауза в чеховском «Иванове», в роли графа Шабельского, когда этот прожившийся аристократ, находящийся на положении приживала и пытающийся скрыть свое унижение злобными выходками и динизмом, заговорив о Париже, куда он поехал бы, если бы вдруг разбогател, и где похоронена его жена, вдруг замолкает. Долго сидит он так, чуть слышно напевая без слов какую-то песенку, закрыв глаза, слегка откинув голову, и по лицу его с старческой отвислой губой пробегают тени теплых человеческих воспоминаний. В эту минуту мы уже ощущаем Шабельского с новой стороны и не верим, что он «устроит себе ту гнусность», мечтой о которой перед тем похвалялся, — не женится ради денег на пошлой богатой вдовушке. Перед нами — образ страшной, уродливой старости, бесплодно растраченной жизни, но из него светится еще живой человек, сохранивший в глубине бескорыстные чувства и совесть... Такие художественные впечатления от игры Станиславского были тем более глубоки, что к ним не примешивалось никакой сентиментальности: он гнал со сцены всякую сентиментальность и никогда не затрагивал в публике той слабонервной чувствительности, которая застилает лишней слезой смысл художественного произведения, истинное содержание его, обращенное к сознанию зрителя.

Но не только динамику внутренней жизни образа передавал Станиславский своей мимикой: лицо его менялось в зависимости от изображаемого характера и в своих постоянных, устойчивых чертах. Грим лишь дополнял тот склад лица, который он придавал ему без помощи красок и наклеек. Всякий, кто видел его выступающим в одной из своих ролей на литературных вечерах, в одном из тех «чтений», без гримов и костюмов, которые передают

отрывки пьес особо сдержанной игрой, мог убедиться в этом. Однажды, во время петербургских гастролей, артисты Художественного театра исполняли первый акт «Иванова» и третий акт «Дяди Вани». Станиславский должен был читать упомянутую уже роль графа Шабельского. Но едва появился он на эстраде вместе с другими артистами, в публике, еще не видевшей его в этом году, пронесся испуганный шопот: «Что это с ним? Как страшно он постарел!» Действительно, перед ней было лицо старого опустившегося аристократа. А через полчаса он вышел на эстраду уже молодым обаятельным Астровым. Образ, вставший перед ним, мог тотчас же изменить его лицо. Даже в простых домашних разговорах на тему о выразительных средствах актера он иногда иллюстрировал сказанное живым примером, — и перед собеседником его мгновенно возникало новое лицо, до такой степени несходное с самим Станиславским, иногда носившее на себе отпечаток таких чуждых ему пороков, что от неожиданности можно было вскрикнуть.

Характеру его физиономии на сцене соответствовал и весь внешний облик его, — его фигура, манера держаться, его руки, его походка. Он изменял пропорции своего тела, он становился ниже своего нормального роста, как в образе Крутицкого, или напротив, казался сказочно громадным русским богатырем, как в роли благородного Ивана Шуйского в «Царе Федоре Иоанновиче» — одной из последних своих ролей.

Тут огромный талант артиста действовал совместно с мастерством, которое достигалось десятками лет упорной работы над своим телом, над изучением всех особенностей своей индивидуальной природы и над усовершенствованием ее. Бесконечными упражнениями добивался он того, чтобы все мышцы его стали упругими и послушными велениям его высших психических центров, свободными от всяких непроизвольных рефлексов, чтобы все суставы его, до последнего сустава на мизинце, в буквальном смысле этого слова, стали гибкими. Он сознавал, что, подобно тому как крупнейший пианист утратит нечто от своей техники — от свободы в выражении всех оттенков музыки, если хоть на самый короткий срок перестанет упражнять свои пальцы, — артист сцены, прервав свои упражнения, тоже начнет терять силу своей

художественной выразительности. И он не бросал этих упражнений даже тогда, когда уже не надеялся на возможность вернуться к сцене и перенес свою творческую энергию в дело воспитания молодежи.

С такой же настойчивостью работал он и над развитием своего голоса и выразительных средств речи. Он был музыкален от природы и мечтал одно время идти в оперу. Звуковая, слуховая сторона спектакля, — ритмика речи, как и ритмика движений, — ощущалась им, быть может, с такой же остротой, как и зрительная, и он уже в юности заботился о развитии в себе музыкальности и чуткости к ритму. «Я доказывал Комиссаржевскому необходимость культивирования физического ритма для певца. Мы уже нашли аккомпаниатора-импровизатора и по целым вечерам жили, двигались, сидели, молчали в ритме», — пишет он, вспоминая время своей молодости. «С тех пор стоит мне услышать музыку, и у меня невольно прорываются ритмические движения и мимика на тех основах, которые мерещились мне тогда. Эти неясные тогда основы пробились во мне и на драматической сцене». Область ритма, до настоящего времени не проанализированная по-настоящему и наукой, оставаясь во многом смутной для его сознания, продолжала влечь его к себе, и если он смог полностью отдаться этому влечению лишь тогда, как началась его режиссерская и педагогическая деятельность в опере, то на драматической сцене оно сказывалось менее заметно, иногда даже неуловимо для сознания многих, как в постановках его, так и в его актерском творчестве за двадцать лет до того. Правильно сказал Горький в письме своем к Чехову о постановке «Трех сестер»: «...не игра, а музыка!» Действительно, постановки эти еще в ту пору, когда некоторые критики видели в них только натурализм, то есть отсутствие поэзии, напоены были какой-то внутренней музыкой, которую слышишь в воспоминании десятки лет спустя. Как музыку, вспоминаешь лучшие роли Станиславского, — слышишь ритмы его монологов, в каждой роли особенные, ощущаешь в интонации их, вместе с трепетом передаваемых ими мыслей и чувств, ритмический прибой звуковых волн.

Голос, звучный, верный, послушный нужно иметь, чтобы передавать им правду внутренней жизни, — и Ста-

пиславский без конца работал над своим голосом. Если в области пластики он боролся со всяким мышечным напряжением, отвлекающим энергию актера от центров его психической жизни к периферии, то голос он называет «наиболее тонким органом, не терпящим напряжения». Он долго бился, чтобы найти метод постановки голоса для драмы, и стал ежедневно упражняться по этому методу.

Уже на склоне лет, в период американских гастролей, он вновь возвращается к той же задаче и, найдя новый метод, ежедневно, при любой обстановке, начинает заниматься вокализмами. Занятия приносят свои результаты. Когда, возвратившись из Америки, уже шестидесяти лет отроду, он вновь выступил в ролях Астрова и Сатина, голос его был еще звучнее, гибче, моложе, чем прежде. Это была новая победа над природой.

Лишь очень немногие из крупных русских актеров так овладевали своими выразительными средствами. Талант Станиславского выковывался еще и борьбой с теми психическими препятствиями к полному раскрытию его, которые связаны с самой природой сценического искусства и с которыми еще не вступал в такую систематическую, глубоко сознательную борьбу ни один из предшествующих художников сцены. Творческий процесс актера завершается на глазах у публики, которая всегда волнуется, часто страшит и связывает его. Если не какие-нибудь житейские помышления, то чувства, связанные с честолюбием, самолюбием, тщеславием актера-человека, примешиваются к тем чувствованиям, которые он выносит на сцену в созданном им образе. Краски его роли мутнеют; иногда ломаются от потери самообладания и художественные очертания ее. Эта тысячная толпа, от вкусов и настроений которой зависит сегодня его торжество или посрамление, является владыкой над ним, и его тянет во что бы то ни стало угодить ей, снискать ее милости хотя бы ценой временной утраты своего человеческого и художественного достоинства. Таково страшное искушение, ожидающее актера на сцене, — и разве мы не знаем, что даже величайшие русские трагики прошлого, Яковлев и Мочалов, по их собственным признаниям, не выдерживали этого искушения — пугались вялой реакции зрителей на правдивую художественную игру и, чтобы «раз-

будить их», принимались надрывно кричать и рычать? Разве мы не помним, что и такие великоленные комедийные актеры, как Савина, Варламов, Давыдов, чтобы развеселить публику рядовых спектаклей и вызвать гром аплодисментов среди действия, вытворяли иногда на сцене разные штуки, не имеющие ничего общего с художественным рисунком роли?

Юношеские записи Станиславского говорят о том, какое большое место в его сценических переживаниях занимал тогда вопрос об успехе его у публики, собравшейся на данный спектакль. И хотя уже с ранних лет замечал он, что публика далеко не одинакова по уровню своего художественного развития и что иных зрителей легко можно подкупить дешевой красотью на сцене, но даже всегда жившее в нем стремление к подлинному, тонкому в искусстве долго не могло пересилить в нем особого интереса к каждой похвале и к каждому порицанию. Да и как могло быть иначе при его обостренной впечатлительности и той вечной неудовлетворенности достигнутым, которая часто оборачивалась у него неуверенностью в своих силах! Вспомним еще ту свойственную ему, роднившую его с Чеховым стыдливость чувств, которая делала невыносимым для него состояние человека, «выставленного на показ» и принужденного в ярком свете рампы выражать самые интимные переживания. Огромный захват ролью позволял ему находить на сцене то «творческое состояние», при котором присутствие публики перестает мешать внутренней сосредоточенности актера. Но он чувствовал хрупкость, ненадежность этого творческого состояния и опасность внезапной подмены его обычным «актерским самочувствием», — тем состоянием человека на сцене, «при котором он обязан внешне показывать то, чего не чувствует внутри».

Все эти наблюдения над собой окончательно оформились для Станиславского лишь в 1906 году, на восьмом году его деятельности в Художественном театре. «С тех пор, — говорит он в книге о своей жизни, — вопрос: как же быть? — постоянно стоял передо мной, как страшный призрак». Он сознавал, что творческое состояние зависит от разных причин, ускользающих от сознания, и потому не подвластно актеру — ни в то время, когда он исполняет роль, ни в период создания ее, когда он особенно

нуждается в тех внезапных подъемах творческих сил, тех приливах энергии к высшим центрам его психической деятельности, которые зовутся вдохновением. Но как примириться с такой зависимостью сценического творчества от темных для сознания стихийных сил природы? И пытливая мысль Станиславского неотступно ищет выхода из этого положения. Перед ним встает задача, никогда и никем еще не разрешавшаяся на протяжении всей истории театра, — задача, которая показалась бы святотатственной защитникам теории актерского «нутра»: найти путь от сознания к подсознательным тайникам творчества, уяснить себе те условия, при которых возникает творческое состояние, и, таким образом, постепенно, по частям овладеть истоками вдохновения. И он берется за разрешение этой задачи со свойственным ему увлечением и упорством.

Не отрываясь от своей сценической деятельности и вначале не находя поддержки ни у кого из окружающих его в театре, он наблюдал, экспериментировал, подмечал то, что творилось в нем самом и что его острое, умудренное опытом зрение могло подметить со стороны в творческом процессе других крупнейших актеров. Вскоре для него стало уже несомненным то, что он ощущал и раньше: что первым из необходимых условий творческого состояния является освобождение тела от того непроизвольного мышечного напряжения, которое поглощает значительную часть нервно-психической энергии, отвлекая ее от высших центров деятельности и мешая необходимой для творчества внутренней сосредоточенности. Такое освобождение тела может достигаться сознательно, а после ряда упражнений становится уже привычным. Затем стали намечаться упражнения для отдельных психических способностей, развитие которых отражается на творческом процессе. Станиславский учился и учил других управлять своим вниманием, сознательно отвлекая его от случайных внешних впечатлений и направляя только на определенные художественные задачи. Он изобретал способ сознательно оживлять в себе деятельность воображения, которое может угасать в актере, когда, выйдя на подмостки и очутившись в условной обстановке сцены, он невольно впадает в «актерское самочувствие». Он добивался, чтобы актер приучал себя разбираться в своих сценических переживаниях и, отдаваясь тем чувствам, которые сами собой



К. С. Станиславский в роли Ракитина
«Мелы в деревне» И. Тургенева. 1909 г.

згораются в нем по велению правдиво настроенного воображения, очищал их постепенно развивающимся «чувством правды» от всякого «наигрыша».

Неуместно было бы подробнее говорить здесь о «системе» Станиславского, но нельзя было не коснуться исходных точек и некоторых главных положений ее, потому что они в свою очередь отражались на нем как на художнике сцены. Быть может, как он дает понять в книге «Моя жизнь в искусстве», были моменты, когда беспокойные искания теоретической истины и в связи с этим заострившаяся сознательность творческих процессов до некоторой степени связывала их, стесняла непосредственные проявления его художественного таланта. Но необходимо было пройти через это, чтобы, овладев «внутренней техникой», как раньше он овладел техникой внешней, и вернув себе непосредственность творчества, подчинить его только высшим устремлениям художественного сознания и воли.

В своих теоретических исканиях и достижениях он шел по тому же самому пути, как и в своем сценическом творчестве: он вел искусство от поверхностного, внешне зрелищного, возбуждающего или приятно щекочущего периферические нервы публики, к глубокому и содержательному, от холодных подделок под чувства, неизбежных при «актерском самочувствии», к горячему, органическому и в то же время сознательному «искусству переживания». Он неустанно боролся — в теории, как и на практике, — с теми слабостями в природе актера, которые обращают его, иногда совсем помимо его воли, в угодливого слугу публики, и, таким образом, развивал в актере чувство своего человеческого и художественного достоинства. И публика, чувствуя это, переставала быть его капризным властелином; перед лицом независимого художника она сама очищалась от тех обывательских настроений и требований, с которыми так часто приходила в другие театры; она оборачивалась к искусству своей высшей стороной и с восторгом принимала от художника то высшее, что он давал ей от своего творческого труда. Общение артиста с публикой становилось источником чистой радости и для него и для нее.

Образы, смело и четко очерченные художественным мастерством Станиславского, казались созданными самой

жизнью, вышедшими на сцену из знакомой нам действительности. Они и в самом деле являлись художественной концентрацией действительности, собирая в себе знакомые нам черты ее. Они были всякому понятны, просты, но это была особая простота — «простота не от бедной, а от богатой фантазии», — как выражался иногда Станиславский, потому что дать этим простым цельным образом такую глубокую, многозначительную выразительность могла только фантазия, охватившая огромный круг жизненных явлений и представившая все самое характерное из них в органическом единстве. Они ничем, казалось, не отличались от обыкновенных, реальных людей, поглощенных своими интересами, мыслями и волнениями, но то освещение, какое давал им великий художник сцены, делало их в то же время прозрачными: сквозь них видели зрители его собственную личность, ощущали горение его духа — страстную деятельность его мысли, увлекаемой большими идеями.

* * *

Было бы, конечно, ошибочно думать, что артистическая жизнь Станиславского со времени основания Художественного театра была каким-то триумфальным шествием от одного достижения к другому, от успеха к успеху. Нет, она была полна не только увлекательного творческого труда, но и тяжких сомнений, огорчений, срывов, разочарований и тревог. Нужно ли вспоминать здесь о том, какая житейская борьба шла вокруг молодого театра в первое десятилетие его существования, каким злобным раздражением встречали его художественные новшества некоторые театральные деятели и театральные критики, каким нападкам подвергался самый принцип режиссуры, объединяющей коллективное сценическое творчество, — той режиссуры Художественного театра, в которой многие хотели видеть только способ затупевать отсутствие талантливых актеров. Публика, от прилива которой зависела самая возможность продолжать дело, тоже не сразу прониклась доверием к нему и в большинстве своем далеко не сразу оценила его. Она шла на каждую новую постановку как-то робко, с оглядкой на противников театра в печати и обществе, не смея отдаться своим непосредственным впечатлениям, не решаясь открыто хвалить то, что пренебрежительно отвергали, с одной сто-

роны, хранители старых театральные устоев, с другой — лекаденты, проповедники условного театра. «Трудно теперь поверить, — говорит Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве», — что после премьеры «Дяди Вани» мы собрались тесной компанией в ресторане и лили там слезы, так как спектакль, по мнению всех, провалился».

При такой обстановке творил и выносил на сцену свои роли Станиславский, с его повышенной впечатлительностью, неуравновешенностью, склонностью минутами терять веру в себя. Но не надо закрывать глаза на то, что и сам по себе он мог впасть в ошибки, в свойственные ему увлечения при трактовке той или другой роли, и это отражалось на ее художественной ценности. Не надо умалчивать и о неудачных или неудачливых его ролях: такие роли помогают точнее определить особенности большого актера. Неудачной, не вскрывающей таланта Станиславского была, судя по отзывам всех театральные критиков, не исключая горячих приверженцев его, роль Иоанна Грозного в первой части трилогии Алексея Толстого. Роль самого Грозного оказалась как бы раздавленной великолепием историко-бытовых подробностей на сцене. Образ показан был натуралистически, не был освещен в своем истинном значении. Тот же грех натурализма — увлечения бытом, изображением быта ради самого изображения, а не для выражения всего того важного и глубокого, что хотел сказать своей трагедией драматург, — сделал неудачной и постановку «Власти тьмы» Толстого и роль Митрича в исполнении Станиславского. Он сам говорит об этой постановке: «Духовной стороны пьесы мы, актеры, не дали, не сумели, не доросли еще до нее, — и чтоб заполнить пробел, как всегда бывает в этих случаях, перепустили внешнюю, бытовую сторону. Она осталась неоправданной изнутри, и получился голый натурализм. И чем все это было ближе к действительности, чем этнографичнее, тем было хуже».

Быть может, именно натуралистические увлечения Станиславского как режиссера толкнули его, в диалектике его развития, к другой крайности: в сознательных страстных, как всегда у него, поисках искусства обобщающего, схватывающего лишь основные линии жизненных явлений, он временно изменил реализму, стал добиваться воплоще-

ния «ирреального» на сцене. Результатом этих стремлений явилась постановка «Драмы жизни» Гамсуна с схематическим изображением природы, человеческих фигур и страстей. Созданный Станиславским чудаковатый, преднамеренно несколько картонный образ Карено, олицетворявший собой стремящуюся ввысь мечту о справедливости, не позволил развернуться его внутренним силам, и он сурово, с отчаянием в душе осудил всю свою затею, хотя не мог не сознавать, что его режиссерская фантазия, прорывавшая рассудочные схемы и превратившая сцену ярмарки во время холеры в какой-то ошеломляющий многозначительный бред, сказала здесь с исключительной силой, а из скованной напряжением игры его пробивался минутами свет[»] волнующей Карено высокой идеи. Спектакль имел «успех скандала»: большинство возмущалось, многие восторженно приветствовали Станиславского как новатора и гениального фантазера. Но он остался при своем мнении и пережил полосу тяжелых раздумий, после которых, обогащенный опытом, пошел по пути реализма, очищенного от натуралистических подробностей.

Были у него и другого рода неудачи, как в первые годы Художественного театра, так и позже. После великолепной, хотя и перегруженной красочными археологическими подробностями постановки шекспировского «Юлия Цезаря» в 1903 году театральные критики, восхваляя высокохудожественную игру Качалова в роли Цезаря, писали, что роль Брута в исполнении Станиславского совершенно пропала. Это показывало только, что яркая и могущественная фигура Цезаря, как и остро очерченная, красочная у Шекспира роль Антония, не оставила у них внимания для сценически неблагоприятной фигуры Брута, высокого в своей идеальной нравственной чистоте, — Брута, над телом которого в конце пьесы даже противник его Антоний говорит: «Это был человек!» Роль, мало действенная с внешней стороны и в то же время истинно «героическая», одна из тех ролей, которым актер должен отдать благороднейшие из своих чувств и настроений, не прикрывая их маской характерности. Мы уже знаем, почему Станиславский отверг для себя такие роли, но, быть может, в годы постановки «Цезаря» он еще не вполне осознал все особенности своей психической организации и, взяв на себя эту роль, не смог дать волно-

вавшим его чувствам открытой, захватывающей публику полноты звучания. В голосе его, еще недостаточно выработанном тогда систематическими упражнениями, не было достаточно «металла», и в прекрасной фигуре его, драпированной легким привычным движением в римскую тогу, не чувствовалось, несмотря на твердую и смелую поступь, римской «железности». И тем не менее говорить, что роль Брута пропала в исполнении Станиславского, могли только люди, не способные охватить своим вниманием все, что происходит на сцене, потому что при всех указанных недостатках художественно прекрасен был этот Брут в своем благородстве, в чистейшей искренности всех своих побуждений и поступков, в трагической борьбе между своей преданностью Цезарю, как обаятельному человеку, и решимостью поднять на него руку, как на популярного честолюбца, угрожающего превратить республику в империю.

Прекрасна силой своей выразительности была безмолвная игра Станиславского в сцене убийства Цезаря, когда Брут издали смотрит на него со своего преторского места сосредоточенным горящим взглядом, потом — при грозно возрастающем ропоте сенаторов — встает бледный, решительный, и, кажется, слышно, как стучит его сердце в тяжком ожидании того, что должно совершиться. Еще момент — он твердыми шагами входит в группу заговорщиков, окруживших Цезаря, наносит ему свой удар кинжалом прямо в грудь, а когда среди общей сумятицы Цезарь падает, он отворачивается и несколько мгновений стоит неподвижно, склонив голову: тяжелая жертва Республике принесена... Прекрасен был Брут и в речи своей на форуме, и ее заключительные слова, когда он просит увлеченный им народ не сопровождать его и внимательно выслушать Антония, звучали необыкновенной искренностью и переходящей в наивность душевной чистотой. Замечательна была и ночная сцена в Сардах, в неосвещенной палатке: все проиграно для тех, кто восстал против Цезаря, потому что дух империи живет уже в самом народе, и когда после ухода Кассия Брут, склонив усталую голову на ложе, вдруг видит перед собой тень Цезаря, тяжкие вздохи и глухой стон его, как у человека, старающегося сбросить сонный кошмар, производят более сильное и более значительное впечатление, чем все выра-

жения ужаса, к которым прибегают в таких случаях даже очень талантливые актеры...

И после всего этого для многих рассудочно мыслящих об искусстве все-таки «роль пропала»!

Почти то же, хотя и по другим причинам, произошло у Станиславского в пушкинском спектакле с ролью Сальери. Он знал Пушкина, любил его так, как только может его любить живая и тонкая человеческая душа, чувствовал безмерные глубины, заключенные в его светлых лаконичных стихах. «Ведь Пушкин... каждая его фраза — тема для целого произведения, по меньшей мере для целого акта. Сыграть несколько страниц, на которых умещается его создание, то же, что сыграть несколько больших пьес», — пишет он по поводу постановки «Скупого рыцаря» в Обществе искусства и литературы. Приступив к работе над образом Сальери, он вникал в содержание каждого стиха, отдаваясь ему всей силой своего творческого воображения, — и перед ним открывались те бездны человеческой души, к которым дано было указать путь в таких сжатых гармонических словах только светлому гению Пушкина. Чем более углублялся анализ драмы, тем больше видел и чувствовал Станиславский за каждой строкой ее, тем шире охватывал он в своей фантазии и всю предшествующую жизнь Сальери, полную упорного высокосознательного труда, и тем понятнее становилась его смешанная с обожанием к Моцарту, его непобедимо развивающаяся зависть к нему, в муках которой рождается и протест против несправедливости неба, и жгучая мысль об уничтожении того, кто, воплощая в себе эту несправедливость, творит великое как бы шутя. «Этот замысел наполнялся все новыми и новыми психологическими деталями, от которых общие творческие задачи усложнялись, — пишет Станиславский, вспоминая свою работу над образом Сальери. — За каждым словом роли был накоплен огромный духовный материал, каждая мелочь которого была мне так дорога, что я не мог расстаться с нею... Пушкинские слова как бы распухли. «Все говорят: нет правды на земле, но правды нет и выше...» В каждом из этих слов было заключено для меня так много, что содержание не вмещалось в форму и, выходя за ее пределы, распространялось в бессловесной, но многозначительной для меня паузе... Надо было временно отойти

от роли, успокоить чересчур взволнованные чувства и воображение, найти в себе ту гармонию, которой проникнута пушкинская трагедия в целом и которая придает ее стиху такую прозрачность и легкость, — и тогда вновь вернуться к своей роли. Я уже не имел возможности этого сделать». Приходилось, в интересах общего дела, вынести на суд публики свой творческий труд незаконченным, показать глубоко переживаемую роль с болезненным ощущением ее художественного несовершенства.

Да, это было несовершенно, и многие с легким сердцем, подчас даже с приятным сознанием своего права отбросить, как негодное, создание великого художника, остановили свое внимание только на несовершенствах его. А между тем сквозь них прорывался такой глубокий и правдивый замысел, такая мощь сложных трагических переживаний, что произведение Пушкина начинало раскрываться перед нами с новых, не подмеченных ранее сторон. С первого же монолога, который Сальери произносит, задумчиво сидя у столика после бессонной ночи, в халате, с непричесанными волосами, можно было почувствовать, что Сальери не бездарный завистник, а крупный, глубоко сознательный и одухотворенный человек, и что зависть его — не просто злая, разрушительная страсть, а трагедия его, невыносимая мука его, ибо ничто возвышенное, благородное не чуждо ему. При первых же словах его о зависти его умное сумрачное лицо вдруг стало непельно-серым, а в глазах и звуках голоса выразилось жгучее страдание и стыд от сознания, что в нем завелся этот червь. Но растет зависть в его душе, и вместе с ней растет стыд — чувство своего нравственного унижения, оттого, что он, Сальери, вдвойне унижен теперь перед человеком, которому судьба и без того дала то, чего никто другой не добьется никакими усилиями воли и духа, — Моцарт, обожаемый им Моцарт начинает ему казаться сеятелем зла, бесцельной смуты на земле. И незаметно подкрадывшаяся мысль об убийстве начинает приобретать в его глазах какое-то невыдуманное им, естественно слагающееся в бредовых муках идейное оправдание.

Доработать роль, достигнуть в ней художественного синтеза всех тех оттенков и переходов чувства, которые артист нашел в процессе ее создания, но которые замед-

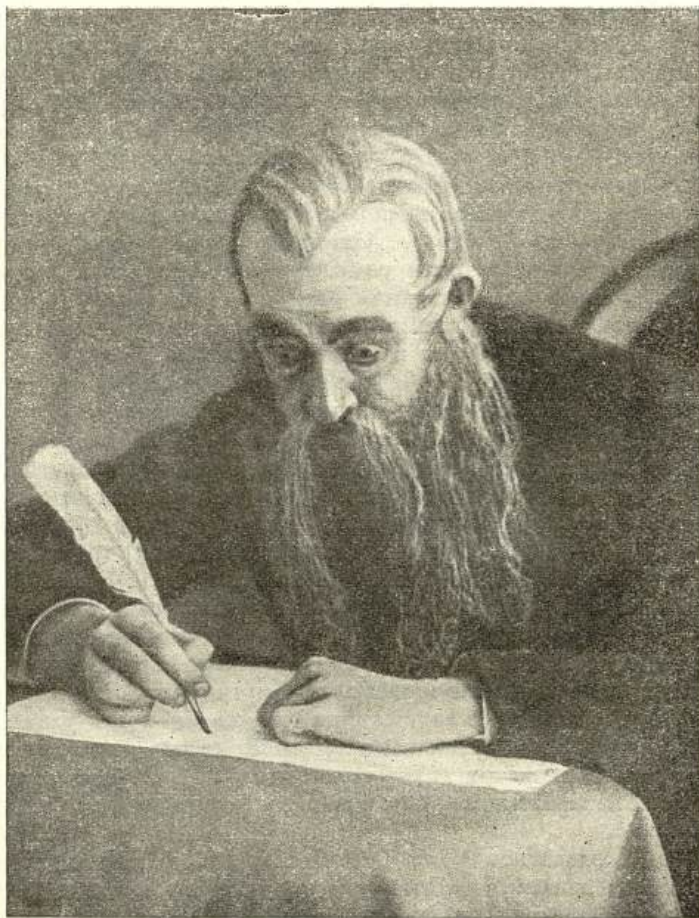
ляли сценическое действие и не гармонировали с естественными темпами пушкинских стихов, Станиславскому так и не удалось: спектакль по разным причинам слишком скоро был снят с репертуара. Но связанная с ролью Сальери внутренняя работа артиста продолжалась. Пушкинские стихи не переставали звучать в душе, чаруя ее своей музыкой. Впервые вставала перед сознанием во всей широте и остроте никогда еще полностью не разрешавшаяся проблема стихотворной сценической речи, сочетающей простоту естественной разговорной речи с музыкальной красотой. Нужно, чтобы речь актера лилась непрерывной струей, как звук скрипки, но чтобы она была безыскусственной, свободной от тех условных голосовых переливов, которые обычно придают ей в погоне за ее поэтической выразительностью: эта задача уже не переставала волновать Станиславского со времени постановки «Модарта и Сальери». Оттого, вспоминая этот спектакль в своей книге, он говорит о нем без горечи: «Меня одни хвалили, другие (их было больше) бранили... Для меня самого я жестоко провалился в роли Сальери. Но я не променяю этого провала ни на какие успехи и лавры: так много важного принесла мне моя неудача».

Счастливые роли Станиславского, которых было много, — хотя, как мы видели на примере с «Дядей Ваней», и они не всегда сразу завоевывали публику, — зачастую не только требовали от него длительной внутренней работы, но и стоили ему больших волнений, тяжелых сомнений в себе, когда ему вдруг начинало казаться, что он так и не создаст цельного живого образа. Та отличавшая его огромная возбудимость творческого воображения и чувств, на которую было указано выше, не обеспечивала ему легкости творческого процесса: ведь раньше, чем уловить образ в его внутреннем психическом складе, а затем и в телесном его облике, или наоборот, — нужно было выискнуть во все его черты, намеченные драматургом, почувствовать стиль драмы и душу ее творца. Нужно было определить для себя «сквозное действие» драмы в целом и собственной роли, а также соотношение того действующего лица, которое предстояло воплотить, со всеми другими действующими лицами. Иногда необходимо было изучить особенности исторической эпохи и той среды, в которой разворачивалось действие. Вся эта сложная работа, через которую

должен пройти всякий значительный актер, если он не создает роль просто по указке режиссера, чрезвычайно осложняет творческий процесс и вначале связывает воображение и чувства. Лишь в очень редких случаях роль создается сразу, «по интуиции», по сродству драматургического замысла с внутренними склонностями самого актера, по близости психических особенностей роли к его собственному внутреннему складу и опыту, к накопившимся в нем впечатлениям, которые послужат материалом для его творчества.

Таким редким случаем в творческой жизни Станиславского было создание роли Штокмана, о которой у него самого сохранилось уже приведенное здесь воспоминание, такое светлое и теплое. Известен из его книги и другой такой случай из его жизни — с ролью дядюшки Ростанева в его собственной переделке «Села Степанчикова» Достоевского, которая была поставлена еще в 1891 году в Обществе искусства и литературы. Наконец, из письма его к Чехову после ознакомления с «Вишневым садом» мы видим, как сразу очаровала его эта пьеса и сразу ожили в его воображении все ее действующие лица: «При первом чтении меня смутило одно обстоятельство: я сразу был захвачен и зажил пьесой. Этого не было ни с «Чайкой», ни с «Тремя сестрами». Я привык к смутным впечатлениям от первого чтения ваших пьес. Вот почему я боялся, что при вторичном чтении пьеса не захватит меня. Куда тут! Я плакал, как женщина, хотел, но не мог сдержаться... Играть в ней я буду с восхищением все и, если бы было возможно, хотел бы переиграть все роли». Он остановился, как мы знаем, на роли Гаева, хотя Чехову хотелось, чтобы он играл Лопухина, и Гаев стал одним из его чудеснейших созданий.

С ролью Астрова дело было сложнее: вначале он не любил этой роли и не хотел играть ее, так как мечтал сыграть самого дядю Ваню. «Однако Владимиру Ивановичу удалось сломить мое упрямство и заставить меня полюбить Астрова», — говорит он, вспоминая эту постановку. Работа над постановкой «Трех сестер» и над своей ролью в ней, Вершинина, он сталкивался с какими-то внутренними затруднениями, искал и не находил в ней того волнующего сочетания поэзии и правды, которое в конце концов было достигнуто им в такой чарующей художественной прелести.



К. С. Станиславский в роли Крутицкого
«На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского. 1910 г.

Бывало, что работа над ролью и над постановкой шла у него медленно; в таких случаях, говорит В. М. Волькенштейн, наблюдавший его на репетициях, для него было характерно «запечатление легких эскизов, постоянная готовность вспыхнуть и осторожное отдаление от себя этой решительной вспышки». В другом месте той же книжки о Станиславском Волькенштейн дополняет это сообщение новыми характерными чертами: «Когда роль ему не удавалась, он страдал безмерно — до слез, до отчаянья. Срок спектакля приближался, как бы он его ни оттягивал: театр требовал премьеры. Иногда в один-два дня он переделывал роль заново, зачеркивая годовую работу». Осторожное выжидание того момента, когда все поиски, сомнения, мысли, чувства, вызываемые углубленным чтением пьесы, без насилия над природой актера приведут к железной цели, оканчивалось победой: ускользавший или колеблющийся образ вдруг как бы озарялся ярким светом, обретал твердые, смелые очертания. Случалось при этом, что какое-нибудь неожиданное жизненное впечатление давало ему толчок, от которого загоралась в нем творческая фантазия. «Я не сразу нашел образ Крутицкого, — рассказывал он однажды в разговоре о постановке комедии Островского: — меня один дом на него навел... Вошел во двор какого-то казенного учреждения и вижу — в глубине старый деревянный дом. Бог знает, от каких еще времен. Стоит поросший мхом, нелепый, никому не нужный, но крепкий. Глядит какими-то глупыми, тусклыми своими глазами... Сразу мне представилось, каким должен быть по внешности Крутицкий». Как характерна для истинного художника эта способность улавливать те аналогии жизненных явлений, самых отдаленных, казалось бы, друг от друга, которые в образном мышлении и слове выражаются поэтическими сравнениями, метафорами.

Так создавались роли Станиславского до выступлений его перед зрителями. Но жизнь сценического образа этим не заканчивается. Творческий процесс актера не замирает: роль художественно дорабатывается — устанавливается в некоторых деталях, утончается, иногда углубляется — уже на сцене. Чем значительнее актер, тем более свойственно ему совершенствовать свою роль и тогда, когда она уже полностью захватывает публику. Так было у Сальвини и Дузе, у Щепкина и Ермоловой. Так было и у Станислав-

ского. «Мне пришлось играть в пьесах Чехова одну и ту же роль по нескольку сот раз, но я не помню спектакля, во время которого не вскрылись бы в моей душе новые ощущения, а в самом произведении — новые глубины или тонкости, которые не были мной раньше замечены», — говорит он в книге «Моя жизнь в искусстве». И то же самое он мог бы сказать о всех лучших своих ролях.

Но жизнь роли может и замереть в художнике в зависимости от целого ряда причин, связанных с его внутренним состоянием. Большинство даже очень крупных актеров после известного числа сыгранных спектаклей чувствуют, что роль начинает сохнуть у них — сохнуть изнутри, как старое дерево, в котором образуется дупло. Образ роли сохраняется в неизменности, но становится уже периферическим, механизмуется, воспроизводится только по привычке, развитой у актера моторной памятью: биение его сердца, движения его живых человеческих чувств уже не связываются с ней. Такой момент наступил, после временного увлечения ирреальным на сцене и отказа от реализма, и в жизни Станиславского: «недовольство собой как артистом, полная неясность того, куда идти дальше, — все это не давало покоя, отнимало веру в себя и делало меня на сцене каким-то деревянным и безжизненным». Тогда стало умирать в нем, механизироваться и любимейшее его создание — роль Штокмана. Творческая радость при исполнении ее отлетела и заменилась тяжелым напряжением воли. Он пришел в ужас и отчаяние. Но, как всегда, самое это отчаяние словно взорвало в нем какие-то новые, еще нетронутые жизненные пласты и открыло в них новые источники духовной энергии. Тогда именно встал перед ним со всей неотступностью вопрос о том, «как уберечь роль от перерождения, от духовного омертвления», и начали возникать на путях глубокого самоанализа и наблюдений первые тезисы его «системы».

С тех пор непосредственно совершавшийся в нем процесс творческого совершенствования роли стал дополняться теми найденными им приемами «внутренней техники», которые позволяли ему поддерживать в себе творческое состояние, свободное от давления театрального зала и условностей сценических подмостков. Но постоянно искал он все новых и новых способов освежить роль, бороться с опасностями хотя бы частичного ее механизирования.

И роли его жили, продолжали оставаться создапьями горячего «искусства переживания», в противоположность «искусству представления», которое свойственно не столь эмоциональным актерским натурам и даже в высочайших образах своих дает лишь застывший слепок того, что было создано ими ранее в живом творческом процессе.

Роли его жили в нем и, связанные с самыми глубинными нервами его существа, жили вместе с ним, до некоторой степени менялись по мере его внутреннего роста или при сознательной переоценке жизненных явлений. Общий характерный облик, основной рисунок роли оставался тот же, но менялось изнутри освещение ее, и в связи с этим отчетливее выступали некоторые ее черты. Так, на роль Гаева, когда он играл ее в последнее десятилетие своей актерской деятельности, легли новые блики: заметнее стало при том же теплом юморе в обрисовке его фигуры неодолимое пристрастие его к красивой фразе. Крутицкий одряхлел на десять лет, что сказалось и в гриме его, и стал казаться пережитком еще более отдаленного от нас прошлого. Но особенно значительно было у Станиславского — еще в 1910-х годах — изменение общей тональности в исполнении роли Астрова. Это был тот же образ обаятельного и талантливого русского человека, которому жизнь не позволила развернуть своих сил, но прежде он казался как-то легкомысленнее, беспечнее. И вдруг исчезло это ощущение его беспечности: почувствовалось, что это натура страстная, не только широкая, но и серьезная, способная в иных условиях жизни к культурной деятельности в больших масштабах, — и потому воображение зрителя ярче видело весь ужас окружающей его и простирающейся на тысячи верст кругом дикой некультурности, а от одиночества его, от бессилия побороть эту некультурность веяло настоящим трагизмом.

Существует мнение, которое приходилось выслушивать и от людей, очень близких к театру, опытных театралов, что после окончательной доработки роли Станиславский играет данную роль от спектакля к спектаклю «совершенно одинаково». Но и это неверно. Конечно, он не менял мизансцен, сохранение которых необходимо было и для других участников спектакля, и для цельности режиссерского замысла. Не бывало и тех отступлений в порядке импровизации от авторского текста, какие позволяют себе

иногда другие актеры. Но разве что-нибудь живое может оставаться неизменным? Тысячи неуволнимых для сознания причин влияют на состояние человеческого организма и не отделимого от него состояния психики, и чем тоньше, нервнее, возбудимее натура артиста, тем сильнее сказываются на ней эти влияния. Какой-нибудь лишний миллиметр в высоте каблуков на башмаках может выбивать актера из творческого состояния даже в период особенно разгоряченного момента его творчества — на репетиции, иногда незаметным для него самого образом мешать необходимой ему сосредоточенности. Погода и меняющаяся перед переменной ее степень атмосферного давления, малейшее нездоровье, впечатления сегодняшнего и даже вчерашнего дня — все это отзывается на том настроении его, которое определяет общую тональность его игры на любом рядовом спектакле. И стоило посмотреть Станиславского, например, в той же роли Астрова несколько раз подряд даже в последний период его актерской деятельности, чтобы заметить, как меняется от спектакля к спектаклю именно тональность его игры. Иногда нельзя было даже сказать, слабее или сильнее она, чем в предыдущий раз: перед нами просто был тот же совершенно живой, неизменный в своем характере человек в разные дни своей жизни — то более бодрый, то более грустный, то более уравновешенный или более возбужденный. Один раз в третьем акте, в сцене с Соней, нельзя было, вглядываясь в Астрова, не воскликнуть про себя: «Ой, да он выпил лишнее сегодня!» Все движения его были размашистее, голос громче обыкновенного, глаза мерцали сквозь поволоку хмеля... Кто скажет, отчего именно в этот день Станиславский, никогда не знавший с вином, показал в этой сцене такого именно Астрова?

Так, отдаваясь всем своим существом созданному образу, он постоянно вносил новые ступени в его окраску. А внутренне сросшийся с ним образ в те дни, когда он давал ему полноту сценической жизни, со своей стороны накладывал отпечаток своего характера на его человеческую личность. В печати не раз уже было отмечено, что и в длительных промежутках между выходами на сцену, в своей уборной, Станиславский продолжал «жить в образе». Несомненно, это было именно так. Вспоминается, как однажды в антракте между действиями «Месяца в деревне», провожая

из-за кулис молодую девушку из числа «друзей Художественного театра», он осторожно вел ее через сцену, на которой рабочие меняли декорации: не по гриму и костюму только, но по его манере держать даму под руку и соразмерять свою плавную походку с ее шагами, а главное, по его лицу, по взгляду, устремленному в даль и, казалось, все еще следящему за Натальей Петровной, сразу чувствовалось, что это не Станиславский, а Ракитин. То же было и в других ролях. В образе Гаева он был за кулисами разговорчив и ласков с посетителями, как любящий дядя с племянниками. В роли Крутицкого — словно туг на ухо и выпаливал фразы низким хриловатым голосом; трудно было разговаривать с ним в это время — до того он казался чуждым. Когда он играл Сатина, в нем и за кулисами чувствовалась широкая горячая натура; люди, которым приходилось обращаться к нему с разными театральными делами, рассказывают, что именно в роли Сатина он проявлял особенную отзывчивость на всякого рода просьбы. Фамусов и за сценой бывал как будто не в духе из-за приезда Чацкого и сохранял самодовольную барственную важность в осанке, соображал и двигался медленно. Куда девалась в это время необычайная простота, свойственная Станиславскому в общении с людьми, его живость и подвижность! Но он так глубоко срастался с ролью, что в течение всего спектакля уже не мог отделить ее от себя. Характерный актер иного типа, представитель «искусства представления», легче сбрасывает с себя роль, потому что она становится для него маской, которая хотя и может во время игры отражаться на его чувствованиях, но вглубь его уже не захватывает. Станиславский и по своим природным данным, и по той исключительной художественной культуре, которая все углублялась и утончалась в нем по мере того, как он работал над своей системой, был на сцене подлинным представителем горячего, не только восхищающего, но и волнующего «искусства переживания».

Великая Октябрьская революция пронеслась по душе Станиславского ураганом новых для него впечатлений, чувств, понятий. Шире прежнего раздвинулся жизненный горизонт. Обновленная в своем составе демократическая публика сначала волновала неясностью своих запросов, но

вскоре дала почувствовать свое непосредственное влечение, свой живой интерес к высокому и благородному искусству Художественного театра и принесла его творцам еще не испытанное ими удовлетворение — сознание, что они работают уже не для тысяч, а для миллионов живых людей, подавляющее большинство которых было раньше обойдено истинными радостями жизни. Вместе с тем время требовало преодоления множества трудностей, созданных послевоенной разрухой, и ставило перед деятелями театра ряд новых организационных задач. Станиславский продолжал свою работу со всей своей страстностью, как режиссер, актер и руководитель театральных студий, к которым уже с 1918 г. присоединили оперную студию, позднее превратившуюся в Оперный театр имени Станиславского. Все более увлекала его эта новая отрасль деятельности, к которой звала, с одной стороны, мысль о необходимости обновления оперы, о превращении ее в музыкальную драму, где артист должен быть не только искусным певцом, но и художником-актером; с другой стороны, его не покидала мечта о выработке у драматического актера музыкально звучащей речи. Огромная и вдохновенная педагогическая работа соединялась у него с художественно-творческой. Волновало желание показать новому зрителю Художественного театра величайшие произведения мировой классики, поставить на сцене «Отелло» с Леонидовым, сыграть самому шекспировского Лира.

29-го октября 1928 г., в дни празднования тридцатилетнего юбилея Художественного театра, по окончании спектакля, в заключение которого шел первый акт «Трех сестер», где Станиславский играл роль Вершинина, у него сделался тяжкий припадок сердечной болезни. На многие месяцы врачи уложили его в постель, предписав полный покой. Но состояние покоя, бездеятельности было совершенно несвойственно ему. Лежа в постели, он сосредоточенно работал над своей «системой», писал новые и новые варианты отдельных глав вышедшей теперь книги. И когда, по требованию врачей, он уехал для полного отдыха за границу, то и там он продолжал свою работу над рукописью. Художник-режиссер и актер продолжали жить в нем с прежней силой творческого воображения. Детально разрабатывая постановку «Отелло», отложенную театром до его возвращения, уже после того, как главная роль была

у Леонидова готова, Станиславский невольно для себя все глубже и полнее уходил в эту роль уже как актер. Он делал это не для Леонидова, который на последних виденных им репетициях произвел на него такое глубокое и потрясающее впечатление, какого, по его собственным словам, никогда еще не производил на него ни один актер, даже Сальвини. Менее всего думал он о том, чтобы навязать Леонидову свое толкование роли, потому что давно уже стал убежденным противником деспотической режиссуры; вряд ли и сам он надеялся сыграть эту роль, хотя продолжал упорно работать над своим голосом, особенно важным для актера в больших трагических ролях. Но всякий раз, когда он соприкасался внутренне с ролью Стелло, неудержимая работа фантазии заставляла его переживать все его безмерные страдания.

На сцену он не мог уже вернуться. Состояние сердца решительно не допускало этого, а дело его жизни далеко еще не было закончено. Тогда еще сосредоточеннее отдался он оформлению своей «системы» и художественному воспитанию молодежи для драмы и оперы. Болезнь развивалась, осложнялась, лишала его возможности бывать на репетициях в Художественном и Оперном театрах, — он вел репетиции у себя на дому и даже тогда, когда врачи никого не впускали к нему, опасаясь за его жизнь, он продолжал работать — писать, обдумывать готовящиеся постановки, изобретать новые приемы для сценического развития учеников своей Оперно-драматической студии, новые способы художественного овладения ролью. И так — до последних дней жизни. Его жгла потребность открыть все тайны своего глубокого искусства тысячам и тысячам одаренных людей, которые уже выступают на сцене или готовятся вступить на нее и которым предстоит вести театр к новым совершенствованиям.

Любовь Гуревич

В.И.Немирович-Данченко

Враги Художественного театра из лагеря модернистской буржуазной интеллигенции отрицали его национальный и самобытный характер. Они «омейнигенили» театр, не желая признавать его преемственности с лучшими традициями русской реалистической культуры XIX века. Но сам театр неоднократно подчеркивал эту преемственность. Так, Станиславский утверждал, что Художественный театр начал с щепкинских традиций и что Малый театр научил его смотреть и видеть прекрасное. С посещения спектаклей Малого театра, «главного отравителя», началась непреодолимая тяга в театр у Москвина.

О великих актерах-реалистах Шумском, Мартынове, Самойлове с детства слышал Леонидов. О художественном влиянии Самарина в роли Фамусова часто вспоминал Лужский. Грибунин писал о том, как Малый театр с Ермоловой, Федотовой, Лешковской, Садовской, Ленским, Южным «поборил его окончательно».

Актеры Художественного театра в своей ранней юности формировались под влиянием чудесных, незабываемых артистов Малого театра. И если одни из них были лишь друзьями театра и восторженными зрителями галерки, то другие даже делали попытки вступить в театральную школу Малого театра (Станиславский, Москвин, Книппер-Чехова).

Более органичной и длительной связь с Малым театром и его актерами была у основателя Художественного театра Владимира Ивановича Немировича-Данченко.

Чарующая сила Малого театра властно проникла в детский взволнованный мир Володи Данченко.

«Окунуться перед Вами в маленькую автобиографию? — писал Немирович-Данченко в неопубликованном письме к известному театральному критику Флерову в 1899 году. — Я живу около театра с десятилетнего возраста. Когда я был во втором классе, мы, т. е. я и моя мать, жили на квартире как раз против сада, в котором строился тифлисский летний театр. Я рос, говоря попросту, уличным мальчишкой, был предоставлен самому себе. В южном городе, весь день на воздухе, не имея представления ни о гувернерах, ни о дачной жизни, я все свои интересы и игры сосредоточил среди строил, балок и мусора, окружавших строившийся театр. Я наполнял маленькую квартиру матери разговорами о театре. А когда строила пошла в дело, мусор было убран, — на сцене Ник. Игн. Музиль с своей молодой женой Варварой Петровной разыгрывали уже «Колечко с бирюзой» и другие водевили.

Когда после наступили гимназические занятия, у меня было дома единственное развлечение: на широком подоконнике стоял мой театр. Карточные короли, дамы и валеты, загнутые там, где помещается их одна голова, и с проволокой над другой, — ходили по моей сцене и изображали героев всевозможных пьес, какие я только видел, читал или просто о которых слышал. Выпиленная в виде скрипки гладкая доска с простым прутом была моей первой (и дирижерской) скрипкой и заменяла весь оркестр.

Я клал перед собой школу нот, оставшуюся в доме от первых уроков сестры, стучал палочкой и, дирижируя и играя сам, как делают дирижеры маленьких оркестров, распевал увертюры и вальсы, распевал тихонько, чтоб меня не подслушивали, давал звонки, поднимал занавес и играл. На моем театре репертуар был самый разнообразный.

Сегодня «Гамлет» с Аграмовым в главной роли, которого я видел несколько дней назад, завтра «Маскарад», потом «Материнское благословение» и т. д. Все, что мне попадалось под руки в диалогической форме, немедленно исполнялось на сцене. Особенно часто играли у меня

мои короли, дамы и вальтеры «Пир во время чумы», «Каменного гостя» и пьесы Гоголя и Островского. На столе около окна у меня каждый день вывешивалась новая афиша. К двенадцати-тринадцати годам я уже знал всех первых московских актеров. Один знакомый приносил нам «Всемирную иллюстрацию», я с жадностью набрасывался на театральные корреспонденции из Москвы, так что в моей труппе были и Федотова, и Самарин, и Шумский, и Решимов. В особенности помню Решимова, который играл все трагические роли.

Эта была моя игра до четвертого класса гимназии. В четвертом классе я написал две пьесы, которые всего несколько лет назад сжег. Одна называлась «Бедняк Ноэль Рамбер» и представляла драму в пяти действиях из французской жизни, о которой я имел понятие только по Понсон дю Террайлю. Другая была подражанием драме Самарина «Перемелется — мука будет», но с куплетами.

Знаете, что произошло от этого моего опьянения театром? Мой брат (ныне умерший), бывший на военной службе, бросил ее и пошел в актеры. Моя сестра, воспитывавшаяся в институте, вышла замуж, но все-таки бросила мужа и пошла в актрисы. (Немирович — известная провинциальная актриса труппы Соловцова...)

Всех я заражал своим увлечением. Чтобы попасть в театр, я тратил половину своего заработка, который начался уже с четвертого класса, а когда не было, занимал у кухарки. Она мне давала медяками, по 3, по 2 копейки, я набирал 30—40 копеек и шел, вызывая у кассира гримасу от такой монеты. С тех пор, выражаясь образно, жизнь моя всегда текла по берегам театрального русла, пока не слилась с ним в том месте, где широко и величаво протекает судьба Малого театра».

В Тифлис приезжал на гастроли Ленский. Приезд этого «властителя сцены» представлял важное событие в жизни таких страстных театралов, какими были вихрастый гимназист Немирович-Данченко и его товарищ Саша Сумбатов — будущий актер А. И. Южин.

Драматическая группа в Тифлисе составлялась преимущественно из молодежи московского Малого и петербургского Александринского театров. Когда в городе театр был слан первому крупному русскому режиссеру Яблочкину, Владимир Иванович входит в его семью как преподаватель

сына. Он наблюдает первые сценические шаги Сани Яблочкиной, ныне известной актрисы Малого театра. Он знакомится с артистом Малого театра Правдиным.

Окончив гимназию, Владимир Иванович едет в Москву. Всю дорогу перед ним маячит Малый театр, связь с которым в дальнейшем еще более крепнет, когда он, будучи студентом Московского университета, пишет статьи в московских газетах о блестящих дебютах Ленского, о Федотовой и Медведевой, о Решимове и еще совсем юной Ермоловой.

Приезжая на каникулы домой, в жаркие ночи тифлисского лета он долго дразнит воображение Южина рассказами о спектаклях Малого театра.

Эти спектакли будили в нем неудовлетворенность университетом, недовольство своей ролью театрального критика. Они заманчиво манили в театр, пробуждая в Немировиче-Данченко присущую ему стихию театральности. Он играет в любительских кружках Тифлиса.

«Так как я был тогда фатоватым господином, даже пенсне почему-то носил (хотя и до сих пор обладаю великолепным зрением), то я, конечно, получил роль любовника, — рассказывал Владимир Иванович 1 декабря 1936 года актерской молодежи МХАТ. — Я помню очень хорошо одно: что, когда мне парикмахер наклеивал усики, я все просил усы погуще и успокоился только тогда, когда он наклеил мне толстые-претолстые усы. Я должен был играть молодого человека, соблазняющего девушку. Я чувствовал, что играл плохо, потому что в антракте все проходили как-то мимо меня... от такого огорчения во мне росла накипь. По пьесе этот господин бросает соблазненную девушку, потом сам пропадает, а в четвертом действии приходит к ней обтрепанный и больной. Я в этом самочувствии был очень крепок — все равно пропал! — был довольно спокоен на сцене. Вдруг — горячий монолог. Я падаю на колени... и — гром аплодисментов всего зала. Чувствую, что меня прорвало. Я почувствовал это потому, что громадный актер Градов-Соколов целовал меня и просил, чтобы я завтра играл у него».

После участия в спектаклях «Артистического кружка» в Москве многие профессиональные актеры также уговаривали его идти на сцену.

Эти удачи и неудачи на сцене давали Немировичу-Данченко понятие о сценическом самочувствии, перевоплощении, технике актерской игры.

Продолжая свою деятельность театрального критика, Немирович-Данченко стремился к познанию законов сцены. Многому научил его анализ сценического исполнения в Малом театре. Непосредственное сближение наступило, когда пьесы Немировича-Данченко вошли в репертуар театра. Это была пора, когда труппа Малого театра была собранием очень крупных сценических талантов. Многие из них заинтересовались серьезным драматургическим дарованием В. И. Немировича-Данченко. Федотова настаивает на постановке его первой пьесы, «Шиповник», в которой исполняет главную роль (1882); «Темный бор» ставит в свой бенефис Вильде (1884); Музиль ставит «Последнюю волю» с участием Ермоловой, Федотовой, Никулиной, Акимовой, Ленского, Рыбакова, Южина (1888); в бенефис Ленского 30 ноября 1890 года идет одна из лучших пьес Немировича-Данченко, удостоенная грибоедовской премии, — «Новое дело»; в бенефис Рыбакова в сезоне 1895 года ставится пьеса «Золото»; в декабре 1896 года с большим успехом идет в Малом театре драма «Цена жизни», также получившая грибоедовскую премию.

Владимир Иванович принимает активное участие в постановке своих пьес. *Его режиссерская деятельность, по существу, берет свое начало в репетициях этих пьес в Малом театре.* Искусство режиссера в Малом театре было тогда в полном пренебрежении. В режиссеров превращались неудачники из балета и драмы. Они долго выслуживались в театре, пребывали вначале помощниками режиссера, хватывались у крупных актеров приемов и передавали их на протяжении двадцати-двадцати пяти лет. Поэтому, когда в Малый театр вошел человек с подлинной культурой, университетским образованием, автор многочисленных пьес и романов¹, неистово влюбленный в театр, к нему устремились симпатии актеров-художников. Он принес не только большое знание жизни, но и техники сцены.

Он делает режиссерские замечания, беседует о ролях

¹ Романы В. И. Немировича-Данченко — «На литературных хлебах», «Мгла», «Драма за сценой», «Мертвая ткань», «Губернаторская ревизия», «Сны», «В стены» и «Пекло».

с актерами, заботится о декорациях и т. д. В журнале «Артист» (1891, № 12) напечатаны его режиссерские указания к «Новому делу», в которых проявляются черты будущего сredo Немировича-Данченко-режиссера. В них он пишет о том, что главная задача режиссера не столько в объяснении мизансцен, сколько в *рас толковывании данных характеров и их отношения к общей концепции пьесы*. Уже в 1891 году он убеждает, что всякий жест артиста, всякое движение находится в непосредственной зависимости от его субъективного чувства в данный момент; он считает ненужной функцию режиссера, который указывает актеру, что он должен переходить справа налево и обратно.

В своих пьесах Немирович-Данченко отказался от канонов и штампов. Любовная интрига занимала в них второстепенное место, иногда отсутствовала. Не было тех внешних эффектов — выстрелов, обмороков, истерик, пощечин, неожиданной развязки, — которыми были засорены пьесы Виктора Крылова, Шпагинского и других «поставщиков» пьес на сцену императорских театров.

Интерес сосредоточен на содержании пьесы. Разработаны характеры, налицо сценическая занимательность, театральность сюжета, знание законов сцены и исполнения. Все это способствовало успеху пьес у актеров, зрителя и критики.

Немирович-Данченко, первый до Чехова, пытался создать жанр психологической драмы. Его пьесы идейны и проблемны. Написанные на темы из современной жизни, они ставят социальные проблемы. В «Наших американцах» — вопрос о тяжелом положении крестьян и фабричных; в «Темном боре» — помещик-деспот, перед которым «дрожит мужик, как осиновый лист»; в «Новом деле» — дворянин-фабрикант, авантюрист Столбцов. В ряде пьес затрагиваются вопросы женского права, вопросы ценности человеческого существования. Интеллигенты-мечтатели, усталые, разочарованные, с большой психикой, с попытками к самоубийству жили в его драмах, как бы предвозвещая мир чеховских героев.

Немирович-Данченко не создал новой формы в драматургии, но, оттолкнувшись от бытовой драмы, восприняв ее традиции, он несомненно приблизился к драматургии Ибсена и Чехова. Не случайно они стали его театральной любовью. Одни критики видели в Немировиче-Дан-

ченко продолжателя Островского, другие — предшественника Чехова.

Достаточно проанализировать ремарки его пьес, указания, чтобы почувствовать, что они написаны человеком с выдающимся режиссерским талантом. Проводя репетиции «Нового дела» в Малом театре, Немирович-Данченко встретил поддержку в Ленском и Федотовой, полюбивших пьесу и волновавшихся с автором за ее успех. В период этих репетиций Немирович-Данченко часто беседует с Ермоловой, спорит, убеждает, восторгается.

В Театральном музее им. Бахрушина сохранилось письмо Владимира Ивановича к М. Н. Ермоловой, написанное после генеральной репетиции «Золота». Оно указывает на огромное значение творчества актеров Малого театра в формировании режиссерского таланта Немировича-Данченко.

«... Мне хочется написать Вам, — писал он, — что, каков бы ни был исход представления «Золота», я уже испытал величайшее наслаждение, какое только может выпасть на долю хоть и маленького, но вдумчивого и искреннего писателя. Может быть, пьеса не будет иметь успеха, и тогда на смену моим теперешним чувствам явятся другие, помельче, — будет задето мое самолюбие, наступит разочарование в самом себе, исчезнут надежды двухлетнего труда. Тогда я не так сильно буду испытывать ту радость, какую охвачен благодаря Вам теперь, сейчас. Вот почему именно теперь я и пишу Вам.

Знаете, о чем я жалею? Смешно. Что я не автор всех тех произведений, в которых были Ваши лучшие роли, так как выше наслаждения автора нет, и ни вовеки веков публике не испытать того, что переживает автор, видя созданный им образ в таком поразительно законченном и — главное — воплощенном создании. Тогда ему кажется, *весь мир* на это время ни о чем не должен говорить, кроме как об этом создании. Такое чувство теперь у меня, и передать его Вам я считаю своей приятнейшей обязанностью... В третьем действии («Знаешь, что, тетя? Никогда я не испытывала злобы» и т. д.) надо, конечно, паузу и другой тон. Вы правы. Непременно надо».

Отношение этих выдающихся актеров к пьесам Немировича-Данченко, их замечания, вопросы способствовали умению создавать целостные характеры, обогащали его

как драматурга. Часто оценка Федотовой или Ермоловой и была критерием художественности для творчества Владимира Ивановича.

Близость к Малому театру, участие в его работе помогали Владимиру Ивановичу впитывать лучшие традиции русской театральной культуры. Но, с другой стороны, от него не могло укрыться катастрофическое состояние Малого театра. Блестящие актеры, вынужденные играть в дурных пьесах, отсутствие режиссеров, безграмотность и чиновничье равнодушные дирекции подтачивали красоту и силу этого гиганта, все явственнее и явственнее впадавшего в летаргический сон.

А главное — стало падать актерское мастерство театра в целом. Великие щепкинские традиции забывались, игра актеров превращалась в копировку, штампы, безжизненные приемы. Творчество превратилось в ремесло. Появилась дурная театральность, игра «вообще», ощущалось разлагающее влияние сентиментализма. Театру угрожала консервативность застывших в своей повторности форм. Даже Островский потускнел на сцене Малого театра.

Если актеры еще помнили, с какой интонацией произносил Щепкин в роли Фамусова «где домовые?», то они забыли его главный завет — идти от жизни, *черпать в жизни* источник творчества. Актеры не жили на сцене, а играли. Штампы въедались в их творчество. Это дало повод Станиславскому метко заметить: если на сцене любовник драматический, то он становится на одно колено, если комический — он хлопается на оба.

Немирович-Данченко, пребывая в Малом театре, наблюдал это медленное увядание театра. У него выросла непримиримость к обветшалости ложно понятых традиций. У него *формировалось новое понимание театра* — требование глубокой правды, искренности, простоты, высокохудожественного реализма.

У Немировича-Данченко нарастал протест и осуждение всего, что так ценилось в рутине театров: отдельных «сценических мест», горячо брошенных в публику монологов, эффектных уходов. Начались принципиальные споры с Южаниным о том, что его искусство «звонит и сверкает так, что вы за ним не видите жизни».

Начинался осуждаться прием Ермоловой, — игры «вообще», страдания «вообще». «Я помню, — вспоминал

Немирович-Данченко в беседе с молодежью МХАТ, — давно, еще до Художественного театра, я говорил знаменитой русской актрисе Ермоловой, — она играла мать, которая страдает оттого, что ее сын неудачно женился, — действительно трудно найти страдания матери оттого, что сын женился неудачно; потом она играла в драме в трех действиях, где уже страдала оттого, что ее бросил любовник. Обаятельная актриса, с заразительными нервами, она имела большой успех. А я говорил ей: «Какая же разница в том, что вы играли мать, страдающую за сына, жена которого изменяет ему, и в том, что вы играли брошенную любовницу?»

Кажется, ничего похожего? В сущности получилась та же самая драма, потому что она «вообще» страдала. Это случалось с самыми крупными актрисами, — это «вообще». Вот это приводит к штампам».

Актеры Малого театра не принимали новой драмы. Любимых драматургов Владимира Ивановича, Чехова и Ибсена, не хотели играть даже лучшие и наиболее передовые актеры. Рассказывают, что как-то между Немировичем-Данченко и Ермоловой произошел такой разговор:

«Если бы меня назначили управляющим Малым театром, — сказал Немирович-Данченко, — я в первый же день послал бы вам роли в «Эдде Габлер», «Женщине с моря» и «Привидениях». — «А на следующий день получили бы мое прошение об отставке», — шутила ответила М. Н. Ермолова».

Встревоженный упадком Малого театра, Немирович-Данченко напрягает все усилия, чтобы вывести его из кризиса. Это объединяет его с Ленским, реформы и планы которого жестоко разбивались о неприступную бюрократичность и консервативность управителей Малого театра.

С 1891 года Владимир Иванович начинает подавать докладные записки. Вначале он требует изменения в репертуаре и методе постановки пьес. В неопубликованном письме к Пчельникову, управляющему Малого театра, он пишет в 1893 году: «Я утверждаю, что Малый театр должен быть академией, в которой нет места 4/5 наших пьес». Он протестует против порядка постановки пьес: «Не всегда пьесы требуют одинакового количества времени для постановки, и нельзя различать число репетиций только потому, костюмная пьеса или нет. Количество репетиций можно ставить в зависимости только от одного условия: пьесу можно

играть, когда она готова, — не раньше». Ему кажутся необходимыми предварительные считки, обсуждения пьесы. Он предлагает ввести генеральные репетиции, которых не было тогда в Малом театре. Он требует «колоритной обстановки», грима и костюмов всегда новых в новых пьесах. Он не мог согласиться с неизменными павильонами Малого театра, его «садом» и «лесом». Он требует ознакомления публики с новейшими течениями в области драматургии, сближения театра с художественной литературой.

В этих предложениях уже четко вырисовывается то новое, что определит в дальнейшем первые шаги Художественного театра. Но чем больше пытался Владимир Иванович реформировать Малый театр, тем яснее ощущал он призрачность своих мечтаний, их безнадежную неосуществимость. Через критическое усвоение лучших традиций Малого театра, через отрицание его рутины крепко складывался у него план и программа нового театра. Вывести русский театр из кризиса не путем формалистического насаждения приемов старых театральных эпох, а через возрождение и углубление щепкинского реализма стало его жизненной задачей. Осуществить ее можно было через воспитание нового актерского поколения — через реформу театральной школы. Поэтому и Немирович-Данченко и Ленский отдают все силы, талант и знания театральной школе, так как в ней видят возможность подъема театрального дела в России. Вдохновенно, смело, увлекаясь, горя и зажигая своих учеников, проводил свои занятия с утра до поздней ночи Немирович-Данченко в Филармоническом училище. В нем начинали реально осуществляться сценические искания Немировича-Данченко, в нем засверкал режиссерский талант в его постановках — «Нора» Ибсена, «Месяц в деревне» Тургенева, в нем впервые хотел он поставить «Чайку» Чехова.

В Филармонии проявился педагогический талант Немировича-Данченко — много десятков его учеников стали известными русскими актерами. Сколько благодарных, восторженных воспоминаний сохранилось о Владимире Ивановиче-педагоге. Певцов, Книппер, Москвин — каким потоком признаний ответили они ему!

«Мой дорогой учитель (еще в прошлом веке) Немирович-Данченко, — писал Певцов. — К сожалению, вся моя жизнь после школьного периода прошла вне работы с ним,

но каждая встреча или беседа с ним, какая-нибудь малозаметная для него самого мысль оставалась как бы целым этапом, содействующим дальнейшему укреплению и выбору пути... Немировича-Данченко я знал как замечательно вскрывающего актерские возможности и дающего полный расцвет индивидуальности актера».

Требования, которые он предъявлял к актерам Художественного театра на протяжении сорока лет, в своей основе сложились уже в Филармонии; дисциплина, порядок, высокая требовательность к себе культивировались в училище.

Немирович-Данченко всегда был озабочен вытравлением штампов. Уроки проходили в трудных и волнительных исканиях *искренности актера, простоты его игры*. Углубленность психологических движений, которая впоследствии будет отличать актеров МХАТ от актеров других театров, была тогда признана важнейшей задачей. Большое внимание уделялось поискам путей к слиянию с автором, умению найти своеобразие его театральности. Анализ пьесы в целом, ее характеров, бытовых черт ее театрального стиля занимал большое место в педагогическом процессе. Упражнения над выразительностью мимики, дикции, пластики подчинялись основному принципу — выявлению жизненного содержания образа. Учитель захватывал своим увлечением новыми сценическими замыслами любовью к психологически тонкой современной драматургии.

Годы в Филармонии показали, что Немирович-Данченко — тончайший художник с глубоким и живым умом, чуткий педагог и воспитатель. На фоне кризиса Малого театра, беспокойных метаний Ленского выделилась крепкая, волевая фигура крупного театрального деятеля. Сложилась личность художника, сочетающего анализ, рассудочность, спокойствие, план с яркой и волнительной фантазией, бурным и целеустремленным темпераментом.

Через год после Первого всероссийского съезда сценических деятелей (1897), на котором Ленский делал доклад «О причинах упадка театрального дела», Немирович-Данченко вместе со Станиславским уже имели театр, к которому стремились. «Мои мечты о театре, охватившие меня с юности, приблизились вплотную к осуществлению, кричали во мне, требовали», — писал Немирович-Данченко.

В Художественном театре Немирович-Данченко осуществил пятьдесят четыре постановки:

1898/99 — «Счастье Греты» Эмилия Мариэта; «Чайка» (совместно с К. Станиславским);

1899/900 — «Дядя Ваня» (с К. Станиславским); «Одинокие» (с К. Станиславским);

1900/01 — «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»; «Три сестры» (с К. Станиславским и В. Лужским);

1902/03 — «На дне» (с К. Станиславским); «Столпы общества»;

1903/04 — «Юлий Цезарь» (с Г. Бурджаловым); «Вишневый сад» (с К. Станиславским);

1904/05 — «Иванов»; «У монастыря» П. Ярцева; «Блудный сын» С. Найденова (с В. Лужским); «Иван Мироныч» Е. Чирикова (с В. Лужским); «Привидения» (с К. Станиславским);

1905/06 — «Дети солнца» (с К. Станиславским);

1906/07 — «Горе от ума» (с К. Станиславским); «Бранд» (с В. Лужским); «Стены» (с В. Лужским);

1907/08 — «Борис Годунов» (с В. Лужским); «Росмерсхольм»;

1908/09 — «Ревизор» (с К. Станиславским и И. Москвиным); «У врат царства» (с В. Лужским);

1909/10 — «Анатэма» (с В. Лужским); «На всякого мудреца довольно простоты» (с В. Лужским);

1910/11 — «Братья Карамазовы» (с В. Лужским); «Misereere» Юшкевича (с В. Лужским); «У жизни в лапах» (с К. Марджановым);

1911/12 — «Живой труп» (с К. Станиславским); «Нахлебник»; «Где тонко, там и рвется» (с К. Станиславским);

1912/13 — «Пер Гюнт» (с К. Марджановым и Г. Бурджаловым); «Екатерина Ивановна» (с В. Лужским); «Брак поневоле» (постановка А. Бенуа. Режиссер Немирович-Данченко);

1913/14 — «Николай Ставрогин» (с В. Лужским); «Мысль»;

1914/15 — «Смерть Пазухина» (с В. Лужским и И. Москвиным); «Каменный гость» (с А. Бенуа); «Осенние скрипки» (с В. Лужским и В. Мчеделовым);

1915/16 — «Будет радость» (с В. Лужским и В. Мчеделовым);

1917/18 — «Село Степанчиково» (с К. Станиславским);
1925/26 — «Пугачевщина» (с В. Лужским и Л. Леонидовым);

1928/29 — «Квадратура круга» (художественное руководство); «Блокада» (с И. Судаковым);

1929/30 — «Дядюшкин сон» (художественное руководство); «Воскресение» (с И. Судаковым); «Реклама» (художественное руководство); «Наша молодость» (художественное руководство); «Три толстяка» (художественное руководство);

1933/34 — «Егор Булычов и другие» (художественное руководство);

1934/35 — «Гроза» (с И. Судаковым);

1935/36 — «Враги» (с М. Кедровым);

1936/37 — «Любовь Яровая» (с И. Судаковым); «Анна Каренина» (с В. Сахновским).

Участие Немировича-Данченко в создании первого спектакля Художественного театра «Царь Федор Иоаннович» выразилось исключительно в прохождении роли с Москвиным. В сторожке дворника в Пушкино, где рождались спектакли нового театра, он репетировал роль Федора, угадывая в Москвине блестящего исполнителя. Умея почувствовать индивидуальность актера, веря в своего любимого ученика, он писал Станиславскому, что в этой роли он видит только Москвина, а не Адашева и других кандидатов.

Роль вначале не удавалась Москвину, так как он начал придумывать свои жесты, походку, голос. У него начал развиваться не жизненный, а нарочитый актерский темперамент, который сковывал его. Лицо получалось напряженное, руки судорожно сжатые. Но после работы с Немировичем-Данченко Москвин уже на репетициях в Пушкино «до слез всех обрадовал».

Художественная правда всего спектакля, по определению Станиславского, была в то время больше внешняя: «Это была правда вещей, мебели, костюмов, бутафории, сценического света, звука, внешнего актерского образа и его наружной физической жизни». Но образу Федора уже тогда была присуща «правда чувств», «душевный реализм». Безысходная скорбь, трагическая беспомощность, гневное бессилие царя-мужичка взволновали зрителя.

Режиссер, способствовавший этому успеху актера и в значительной степени его создавший, «умер» в актере. Работать с актером так, чтобы он не почувствовал всего оказанного на него влияния, было режиссерским принципом Немировича-Данченко.

Те внутренние реалистические тенденции, которые только в зародыше были в первом спектакле, Немирович-Данченко вместе со Станиславским углубили в работе над «Чайкой».

В значительной степени мечта Немировича-Данченко о новом театре была мечтой о постановке чеховской «Чайки». Известно его восторженное и любовное отношение к пьесе, желание отказаться в ее пользу от присужденной ему за «Цену жизни» грибоедовской премии.

В письме к Чехову от 1898 года он писал: «Я задался целью указать на дивные, по-моему, изображения жизни и человеческой души в произведениях «Иванов» и «Чайка». Последняя особенно захватывает меня, и я готов отвечать чем угодно, что эти скрытые драмы и трагедии в *каждой* фигуре пьесы при умелой, *не банальной*, чрезвычайно добросовестной постановке захватят и театральную залу».

С большими трудностями получив разрешение Чехова на постановку пьесы, он начинает поиски *новой, не банальной театральности*. «В «Чайку» вчитываюсь и все ищу тех мостиков, по которым режиссер должен провести публику, обходя излюбленную ею рутину». Сценическую задачу постановки он видит в *сильной передаче настроений* пьесы.

Режиссуре Немировича-Данченко очень свойственно чувство театральности, и отрицать это могли только те, кто театральность сводил к «театральщине». Им открыта свежая сценичность и театральность Чехова, новизна театральности в «Юлии Цезаре», невиданные в русском театре сценические формы Ибсена, Достоевского и Толстого.

Письмо Вахтангова к Немировичу-Данченко выражает восторг перед его чувством театральности: «Я научился понимать разницу в чувствовании театра Вами и Константином Сергеевичем. Я видел, что, помимо «переживания» (вам этот термин не нравился), Вы требовали от актера и еще кое-что. Надо было *театрально и современно разрешить* быт на сцене, во-первых, а во-вторых — надо «делать актеров».

Театральность «Чайки» была в новизне мизансцен, пауз, темпа, красочных переживаний, тонких психологических настроений каждого лица и общего. Новая театральность была в раскрытии автора, каждой его мысли, каждого скрытого внутреннего психологического движения, в обыгрывании вещей на сцене во имя правды переживаний, во «внутреннем оправдании» сценического поведения, художественной целостности спектакля. Это все было совершенно неизвестно до Художественного театра.

Станиславский в своих воспоминаниях рассказал, как Немирович-Данченко «влюбил» его в Чехова, как он раскрыл ему его театральность.

Работа над спектаклем у Немировича-Данченко и Станиславского была очень дружной. Это было подлинное творческое горение, вдохновенное и мудрое. Пламенная гениальная фантазия Станиславского породила конкретный режиссерский план «Чайки». «Мы с Алексеевым провели над «Чайкой» двое суток, и многое сладилось у нас так, чтобы более способствовать настроению (а оно в пьесе так важно!)», — писал Немирович-Данченко.

В письме к Чехову Немирович-Данченко описывал атмосферу, в которой создавалось это великодушное произведение театрального искусства: «Если бы ты незримо присутствовал, ты... знаешь, что? Ты немедленно начал бы писать новую пьесу!.. Ты был бы свидетелем такого растущего, захватывающего интереса, такой глубокой вдумчивости, таких толкований и такого общего напряжения, что за один этот день ты горячо полюбил бы самого себя. Сегодня мы тебя все бесконечно любили за твой талант, за деликатность и чуткость твоей души. Планируем, пробуем тоны или, вернее, полутоны, в каких должна идти «Чайка», рассуждаем, какими сценическими путями достичь того, чтобы публика была охвачена так же, как охвачены мы».

В другом письме к Чехову он писал: «Успех «Чайки» — вопрос моего художественного самолюбия, и я занят пьесой с таким напряжением, какое у меня бывает, когда я пишу сам». Когда «Чайка» имела шумный, блестящий успех, Немирович-Данченко телеграфировал: «Мы — сумасшедшие от счастья». «Мы, режиссеры, то есть я и Алексеев, напрягли все наши силы и способности, чтобы дивные настроения пьесы были удачно инсценированы».

Сделали три генеральные репетиции, заглядывали в каждый уголок сцены, проверяли каждую электрическую лампочку; я жил две недели в театре, в декорационной, в бутфорской, ездил по антикварным магазинам, отыскивая вещи, которые давали бы колористические пятна». *Значение этого спектакля, вдохновенно сотворенного Немировичем-Данченко и Станиславским, выходило за пределы Художественного театра. Это было начало психологического реализма в русском театре XX века. Это было то чеховское новаторство, которое развивало и углубляло щепкинский реализм.*

Щепкинская задача «влезь в кожу действующего лица» выросла в требование Немировича-Данченко: «Не играть ничего. Решительно ничего. Ни чувства, ни настроения, ни положения, ни слова, ни стиля, ни образа. Это все должно прийти само от индивидуальности актера, индивидуальности, освобожденной от штампов, должно быть подсказано всей нервной организацией актера... *Необходимо сделать так, чтобы слова автора стали для актера его собственными словами*».

В этом спектакле Художественный театр вернул русской сцене живую психологию и простую речь. Внешняя натуралистическая правда, еще присущая этим режиссерским исканиям, подчинялась главному принципу — все брать от жизни, как можно больше от жизни.

* * *

Первой самостоятельной режиссерской работой Немировича-Данченко, не считая быстро сошедшего со сцены «Счастья Греты», была постановка пьесы Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

Ибсен до Художественного театра не прививался русской сцене. Между тем утонченный и углубленный реализм, идейная содержательность его пьес властно привлекали Немировича-Данченко, и не случайно, что он поставил в Художественном театре десять пьес норвежского драматурга.

Немирович-Данченко считал, что Ибсен в своих пьесах приблизился к подлинно реалистическому театру, и настаивал на их постановке в МХТ. Отвечая на высказывания известного критика Н. Эфроса, возражавшего против постановки «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», Немирович-Данченко писал: «Наш театр очень легко повести по бес-

прерывному успеху, но тогда через три года он погибнет... но мы должны идти по стопам Репина, Вагнера, Васнецова, а не останавливаться, скажем, даже на Левитане. Я считаю «Мертвых» произведением вагнеровской кисти... Даже Алексеев только на одной из генеральных сказал: «Я только теперь начинаю понимать, до чего прекрасна эта пьеса».

Немирович-Данченко отказался от символического толкования драмы. Ибсен — художник-реалист, утверждал он, не соглашаясь с тем, что «у нас он разжалован в проповедники и символисты». Вокруг постановки шли ожесточенные споры. Немировичу-Данченко пришлось опубликовать статью («Русская мысль», кн. IX, 1900), в которой он, анализируя идею пьесы и ее характеры, утверждал, что содержание пьесы — реальные отношения реальных людей.

Этот спектакль добавил к славе режиссера — литератора-психолога — педагога, как именовали Немировича-Данченко, славу постановщика. «Живописная часть спектакля, вся группировка персонажей на сцене, позы отдельных фигур, игра света и т. д. очень хороши, иногда шедевры», — отмечала пресса.

Как и в чеховских пьесах, главное внимание направлялось на раскрытие внутренней психологической правды. В неопубликованном письме к критику Флерову Немирович-Данченко дает описание третьего действия спектакля. Оно «шло так: внешняя постройка его — на двух основах — благоухание летней ночи в горах и страх утесов и пропастей».

Майя в страхе, Ульфхейм сначала охвачен разыгравшейся страстью. Потом они оба как бы уходят в глубь себя, и зритель видит их достойными жалости: первая выброшена на дорогу эгоизмом художника, второй проявляет грустную ноту одиночества, — людей не любит, но и одному жить тяжело. Это сводит их жизнь в одну. Играли эту сцену хорошо, если не считать, что Судьбинин должен был прислушиваться к суфлеру и вести сцену с излишней осгорожностью¹.

Следующая сцена должна изображать людей, предавшихся высшей земной радости — любви. Сцена шла на

¹ Судьбинин заменял в роли лесничего заболевшего Вишневого.

нежном любовном охвате не только без патетики, но скорее еще на тех волнах любовных ощущений, которые окутывают глаза дымкой и наполняют душу блаженством и солнечным светом. Это лучшая сцена Качалова и Савицкой.

Обвал сделал громадное впечатление. Тем не менее сумма summagum зала была равнодушна, хотя меня и вызывали много раз и шумно».

Но в этом спектакле, как и в чеховских постановках, целый поток подробностей быта был назойливо подчеркнут. Театр еще переживал свое раннее увлечение внешним бытовизмом. Поэтому для спектакля тонких психологических движений, реалистической актерской игры из Норвегии привозили фотографии зданий, подлинные костюмы и предметы бутафории. Вишневский появлялся на сцене с настоящими датскими собаками. Этим увлекался даже Немирович-Данченко, который, по признанию Н. Эфроса, «в самую раннюю пору Художественного театра был неизмеримо менее Станиславского заражен сценическим натурализмом и в дальнейшем преодолении его играл, повидимому, главную роль».

Нам кажется, что вопрос о натуралистических тенденциях Художественного театра первого периода требует пересмотра. Подробности быта, утвари, костюмов не были самоцелью в первых спектаклях; но внешнее историческое правдоподобие, живая жизнь вещей на сцене театра были настолько новы, оригинальны, своей первичностью так изумляли, что внутреннее в роли, правда человеческих чувств и мысли часто заслонялись ими.

Спектаклям было свойственно излишество подробностей быта и психологии, назойливая подчеркнутость их. Это особенно ощущалось на премьерах. Когда же реалистическая игра достигла тонкости и правдивости чувств, детали мелькали незаметно, оттеняя главное. Так, если в первом спектакле «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» назойливо отвлекал «настоящий» горный ручей, по брезентовому дну которого между камнями бежала подлинная реальная вода, или отвлекала иллюзия снежного обвала, то в последующих спектаклях волновала жизнь людей, сложность их чувств и отношений. Так же в чеховских спектаклях забывали о сверчках и комарах, увлекаясь кажодневной трагедией будней изображенных людей.

Станиславский возмущался тем, что критика приписывала доминирующее значение частностям, *видела в них «цель»*, когда это было лишь *одно из средств* дать нужное впечатление и уйти от театральных шаблонов.

Иногда натуралистические приемы в первые годы имели смысл полемического преувеличения против условной вампуки старого театра. К тому же внимание к деталям развивало чрезвычайную пристальность и постановочную добросовестность, неизвестную до МХТ. Но отнюдь не в них была революционность театра, не в них был идеал Немировича-Данченко — режиссера. Это блестяще подтвердил спектакль 1902/03 года «На дне», осуществленный им вместе со Станиславским.

Обычно обвинение МХТ в натуралистичности иллюстрировалось его экспедициями в старинные русские города для «Царя Федора», в Норвегию для Ибсена, в Венецию и Рим для Шекспира и Хитров рынок для «Дна». Между тем изучение Хитрова рынка, его обитателей ничего не имело общего с натуралистическим сценическим методом. Это было подлинно реалистическим методом, стремлением художников-реалистов из живой жизни черпать источник творчества. Для актеров не столь важны были бытовые подробности ночлежки, ее внешний вид, сколь наблюдение над человеческим материалом, опустившимся на дно жизни. Это вытекало из взгляда Немировича-Данченко на актера, как на самостоятельного творца, отталкивающегося в своей работе не только от драматурга, но и своего жизненного опыта, мировоззрения и личности.

Вероятно, эти посещения ночлежки накапливали тот внутренний опыт, который после спектакля «На дне» вызвал отзыв Ермоловой: «Но в особенности, что меня поразило, так это игра вас всех! Это было необычайное впечатление, о котором я сейчас вспоминаю с восторгом, и не могу отделаться от этих ночлежников. Они сейчас все как живые предо мной, — вы все не актеры, а живые люди».

Бытовые и жанровые подробности не имели самостоятельного значения. В отличие от тех спектаклей, где режиссура и новые формы постановки заслоняли искусство актера, спектакль «На дне» был средоточием волнительных и талантливых актерских созданий, что сделало его этапным в эволюции театральности Немировича-Данченко,

его режиссерской техники. В этом спектакле театр не снижал идейного и философского содержания пьесы бытовым натурализмом. Между тем эта опасная тенденция лишила успеха первую пьесу Горького — «Мещане».

Участие Немировича-Данченко в режиссуре спектакля сказалось в преодолении еще одной порочной тенденции первых лет театра. Найдя в драматургии Чехова новые формы театральной выразительности, театр переносил их на пьесы других авторов. Метод сценических настроений был перенесен в «Мещане» Горького, пьесы Ибсена и другие. В спектакле «На дне» ясно проявляется стремление Немировича-Данченко искать такую форму спектакля, которая выражает стиль автора. Он не только старался увидеть авторские образы такими, как они возникли в сознании писателя, но и способствовал созданию ясности этих образов у драматурга.

Горький, влюбленный в спектакли Художественного театра, под влиянием Чехова, Немировича-Данченко и Станиславского, впервые начинал создавать театральные образы. «В Ялте интересна только маленькая горсть публики, состоящая из местной интеллигенции и из приезжих писателей и музыкантов, а именно: Горький, Чехов, Мамин-Сибиряк, Елпатьевский и Шуберт (знаменитая Лиза в «Горе от ума»), Бунин, Рахманинов, — писал Станиславский С. В. Флерову. — Нас очень порадовало, что эти люди заинтересовались нами и что наши спектакли вызвали в них желание написать нам новые пьесы. Больше всех загорелся Горький, он ходит, как шальный, и все забегает ко мне поделиться нарождающимися мечтами и созревающим планом новой пьесы». «Сейчас же принимаюсь за драму, — писал Горький Чехову, — которую хочется посвятить Данченко».

Немирович-Данченко, приезжая в Нижний-Новгород для ознакомления с первой пьесой, «Мещане», во многом помогал Горькому.

Горький писал К. Пятницкому: «Я... с честью выдержал предварительное испытание начинающего драматурга (берегись, Вильям Шекспир!). Говорю с честью — не стыдсья, ибо уполномочен моим экзаминатором сказать больше. Вл. Немирович-Данченко клятвенно уверял меня, что пьеса удалась и что сим делом заниматься я способен. Я ему верю. Он человек... весьма и весьма умный и со вкусом».

После успеха второй его пьесы — «На дне» — Горький писал, что своим успехом он обязан Немировичу-Данченко, который так хорошо растолковал пьесу, так разработал ее, что не пропадает ни одно слово. Немирович-Данченко был главным и блестящим осуществителем этого спектакля. Им было сделано верное распределение ролей, угаданы исполнители Луки — Москвин и барона — Качалов.

Горьковское новаторство театра, новая театральность, которую он принес театру, — это реалистическая театральность с приподнятыми, романтическими взлетами. Это новое качество подчеркивалось самим Горьким в письме к Пятницкому: «Игра — поразительна. Москвин, Лужский, Качалов, Станиславский, Книппер, Грибунин совершили что-то удивительное. Я только на первом спектакле увидел и понял удивительный прыжок, который сделали все эти люди, привыкшие изображать типы Чехова и Ибсена. Какое-то отрешение от самих себя».

Пьесы Горького, зачавшие общественно-политическую линию театра, несли идеи героического пафоса и страстного, взволнованного протеста.

Немирович-Данченко стремился к интеллектуальному искусству, к спектаклю, в котором трепещет всемогущая человеческая мысль. Натуралистическое бытописание преодолелось в спектакле, где могуче прозвучало: «Человек — свободен... Человек — вот правда!.. Все в человеке, все для человека! Человек! Это великолепно! Это звучит гордо!»

В идеале Немирович-Данченко начинает стремиться к тому, чтобы верная картина быта была вспомогательным средством, а не главным предметом. С этой точки зрения интересен анализ его самостоятельной режиссерской работы в трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». Когда перед постановкой «Юлия Цезаря» Н. Эфрос в заметке «Рим» обвинил театр в преувеличенном интересе к декорационной, бутафорской и монтировочной частям, Немирович-Данченко отверг это обвинение. В письме к Эфросу, имеющем огромное принципиальное значение для понимания позиций театра и художественных принципов его режиссуры, Немирович-Данченко писал:

«Обиден не факт неодобрения, а неправильное понимание замысла театра.

1. ... *Это с первых шагов постановки занимало не главное место в театре. По заметке вашей выходит, что театр взял из пьесы лишь то, что дает материал для внешних картин. Это — грубая и обидная ошибка. Грубые враги театра легко вынесут впечатление, что сила постановки в 60 тысяч расхода (она вдвое меньше) и обобраении европейских бутафорий. Такой вывод из наших трудов я бы считал прямо оскорбительным для театра.*

2. Вы смотрите на трагедию неверно (то есть я предвижу, что вы так будете смотреть). Ни в каком случае не «душа Брута» является центром трагедии. Это решительное заблуждение. В этом смысле нельзя ставить пьесу рядом с «Гамлетом», «Отелло», «Макбетом» и т. д. (Тогда и эту пьесу Шекспир назвал бы «Брут».) В данной пьесе Брут лишь глава заговора, причем он единственный убийца, побуждаемый только чисто республиканскими чувствами. Шекспир в этой пьесе уже ушел от интереса к одной человеческой душе или к одной страсти (ревность, честолюбие и т. д.).

В «Юлие Цезаре» он рисовал огромную картину, на которой главное внимание сосредоточивается не на отдельных фигурах, а на целых явлениях: распад республики, вырождение нации, *гениальное* понимание этого со стороны Цезаря и *естественное* непонимание этого со стороны «ничтожной кучки последних римлян». Отсюда столкновение и драматическое движение. Причем душа Брута более, чем одна из главных фигур этого столкновения. Правда, Шекспир делает множество ошибок со стороны исторических подробностей, *но дух данного исторического момента* и сопряженных с ним событий охвачен с изумительной психологией «человеческой истории». И в этом центр трагедии, а не в отдельных лицах.

3. *И это было главной задачей театра — нарисовать Рим упадка республики и ее агонию.*

Старая песня!

Мы ставили «*власть тьмы*», а не Никиту и Матрену и не *подробности* крестьянской жизни. Мы ставим историческую картину, а не Брута и Марка Антония и не топографию Рима...

Ставя «*власть тьмы*» (все время в маленькое), нам хочется, чтобы были и Матрена, и Никита, и крестьянская жизнь. Рисую распад республики и зарю монархизма

на заканчивающей свою историю нации, мы точно так же хотим, чтоб у нас были и Брут, и Кассий, и Цезарь, и верная картина быта. В идеале должно быть все. На практике всего быть не может. Но прежде всего должна быть общая картина.

В данном случае — дух огромного исторического явления, которое должно пройти через жизнь всякой нации...

Вот какими идеями жил наш театр в течение всей постановки «Юлий Цезарь». Если мы этого достигнем, мы сделаем громадное, колоссальное художественное дело, если нет, — мы бессильны».

Оттого, что главной идеей театра было изображение Рима упадка республики и ее агонии, а не судеб трагического героя, Станиславский отнес этот спектакль к историко-бытовой линии театра.

Спектакль, во многом замечательный, был насыщен стильной характерностью и живописной красотой.

В расточительной щедрости красок, в максимально выразительных, бурно-динамичных движениях толпы, в ее распланировке, в сценических эффектах спектакля проявилась яркая театральность. Это была театральность, а не фееричность или театральщина грубых оперных приемов. Таков был эффект грозы в спектакле, который выявил настроение и характер героев трагедии. Это была целая симфония стихии, световая и звуковая. Подготовке этого впечатления отдано двенадцать страниц режиссерского экземпляра.

Как часто, мечтая о театре, Немирович-Данченко думал о том, как найти сценические средства, чтобы передать свое возбуждение от темных впадин вечернего парка или от зноя, мерцающего над курганом — могилой. В «Юлии Цезаре» он нашел эти средства усиления настроений в спектакле. На сцене вечерело, вечер тихо таял в ночь, луна выходила и серебрила все синеватым серебром, и дрожали голубые тени.

Сценическая техника режиссера была виртуозна и поражала своей выдумкой и фантазией. Надо было дать призрак Цезаря в палатке Брута. Думая об этом ночью в мчащемся поезде, наблюдая бросаемые им тени, Немирович-Данченко придумал систему громадных, во всю вышину палатки, стекол, которые давали призрак «эфирного тела», через которое проходил Брут. Призрак появлялся в дру-

гом конце палатки, так как меняли источник света и перемещали актера, одетого под Цезаря — Качалова. Чтобы показать проходящие на сцене войска при небольшом количестве сотрудников, был создан прием, показывающий воинов не во весь рост, а лишь в половину его, то есть одни головы, шлемы, часть туловища, верхушки пик. Войска проходили за стволами деревьев, или за торчащими скалами, или в люке с огромным количеством копий, что усиливало иллюзию их несметного множества.

Но самое замечательное в этом спектакле был путь актера, как в главных образах, так и в толпе, — от внутреннего переживания к форме. Это придавало спектаклю живую взволнованность, эмоциональную бурность, страстность и искренность. В спектакле, хотя и не у всех актеров, мощно сверкал талант, мастерство. «Когда Цезарь с легкой иронической усмешкой на строгих губах, с усталой гордостью в глазах ленивым движением стили касался правого виска, в этот момент через эту актерскую картину не только сам Цезарь, но и его Рим ощущались, может быть, лучше, острее, чем через всю мизансцену, сложность великолепной постановки». Ирония мудреца и презрение владыки у Цезаря — Качалова, блестящая игра Вишневого, творческий экстаз толпы в спектакле отводили оскорбительные обвинения во внешней натуралистичности. Массовые сцены были замечательным достижением актерского и режиссерского искусства.

Шекспир получил демократическое толкование на сцене Художественного театра перед революцией 1905 года.

Театр радикальной интеллигенции, сделавшийся общественно передовым в те годы, получал упреки за то, что он неаристократически раскрыл трагедию Шекспира. Монархия, прикрывающая свое убожество внешним величием, гибель тирании прогрессивно изображались Художественным театром.

Когда республиканец Брут, которого, по признанию Немировича-Данченко, Станиславский задумал «ярким, жгучим, революционным», убивал друга-тирана, на сцене с изумительной силой было передано смтение и испуганный переполох сенаторов и грозная буря голосов римской толпы.

Этот спектакль по своей идейной силе был близок предреволюционным настроениям 1905 года, особенно

в сцене убийства Цезаря, когда Лигарий вытаскивал из-под скамьи шест, надевал на него красную холщевую шапку, а Цинна перелезал через барьер, брал от него этот шест («шляпа свободы») и потрясал им, крича во все стороны:

Свобода, воля! Мертвым пал тиран.
Бегите, провозглашайте это по улицам!

Тщательность историко-бытовой стороны спектакля не мешала донесению этой политическо-прогрессивной идеи; вот почему нам кажется правильным отнесение его к общественно-политической линии театра.

* * *

Стиль режиссуры Немировича-Данченко все более и более последовательно шел к художественному реализму через отметание натуралистических увлечений первых лет. Это были годы общественного и художественного расцвета театра. Художественный театр стал ненавистен черносотенным кругам, беспрерывно ему угрожавшим, и был преданно любим передовой демократической интеллигенцией.

Но своеобразие становления реалистического стиля в Художественном театре заключалось в том, что оно происходило на фоне общего отрицания реализма в русском искусстве. Антиреалистические тенденции завсезывали поэзию, литературу, живопись и усиленно проникали в театр.

В 1902 году, когда театр был увлечен горьковским новаторством, идеологи и теоретики символизма звали Художественный театр к «сознательной условности и стилизации, к духовному выражению телесного». Автор этих призывов В. Брюсов напечатал в журнале «Мир искусства» статью «Ненужная правда». Правду Художественного театра он считал ненужной, так как «внешний мир только подобие, которым пользуется художник, чтобы дать осязательность своим мечтам».

Символические тенденции проникали в Художественный театр. «Увлекал Метерлинк. Становились нашими властителями дум поэты-символисты. Театр раскололся на художественные партии. Крайние левые устраивали горячие митинги, готовилась художественная революция. И скоро она разразилась»,—писал К. С. Станиславский.

В недрах Художественного театра, зародившегося во имя реализма, возникла Студия на Поварской, в которой

Станиславский, искал новые формы символического искусства. «Реализм и быт отжили свой век. Настало время для ирреального на сцене», — провозглашала Студия, тем самым отрицая дело всей жизни Художественного театра. В театре начался сложный художественный процесс борьбы реалистических тенденций с тенденциями символическими.

После закрытия Студии и приезда театра из-за границы Станиславский продолжает искания Студии, стремясь к стилизованному, условному, неподвижному театру («Драма жизни», «Жизнь человека» и др.). Противоречивость этих исканий, их своеобразие заключалось в том, что они одновременно явились и символическими опытами и опытами, на которых проверялась система Станиславского.

Период политической реакции, наступившей после революции 1905 года, способствовал утрате передовых идейных позиций театра, его увлечению формоискательством. Каковы же были художественные позиции Немировича-Данченко в этот период? Как он, являясь сторонником театра больших страстей и мыслей, относился к измене реализму в Художественном театре?

Ответ на этот вопрос содержится в очень интересном документе — впервые публикуемой в настоящей статье — речи Владимира Ивановича перед спектаклем «Анатэма» в 1909 году. Подводя итоги исканиям театра, он осуждает их. «Нам надо выйти из колебаний в исканиях формы, в которых мы находимся вот уже пять-шесть лет. Везде так много говорят о кризисе театра, символизации, стилизации, реализме и т. д., говорят во всех больших собраниях, исходя всегда из Художественного театра, браня его. Но, наконец, пришло время поговорить и в нашей аудитории».

Если в первые годы Немирович-Данченко осуждал снижение реализма до натурализма, все же иногда испытывая на себе его влияние, то в эти годы он отчетливо формулирует, что реализм, уходящий в натурализм, — большая беда и опасность для Художественного театра.

Если бы новые искания объявили только протест против бытовщины, это было бы прогрессивным явлением. Но случилось так, что антинатуралистические стремления переросли в отрицание реализма в целом. «Это могло изранить театр, но не убить его, — говорил Немирович-

Данченко. — Я пришел к убеждению за последний год, что если бы мы захотели уничтожить реализм, который имеется в составе самого театра, то нужно было бы уничтожить весь театр».

Осуждая натуралистическое прошлое и формалистски-символистические тенденции театра, он призывал: «Надо подходить не только к форме, но и к содержанию. Театр принес репертуар яркий, сильный и идейный. Друзья театра увидели, что в этом театре прежде всего автор... А когда начали искать новые формы, то совсем забыли автора... Из двух чаш художественных весов на одной — чисто внешняя сценическая форма, на другой — проникновение в образ, в идею автора. Выше вторая, так как более пуста первая».

Немирович-Данченко призывал театр к идейности. «Я нахожу, — говорил он, — что наш театр за последние годы отстал от своего назначения — идейности... мы очень отстали от идей свободы в смысле сочувствия страданиям человечества. И отстали ошибочно. Может быть, в погоне за изящными формами, — но это тоже ошибочно». К актеру он предъявлял требование простоты сильных переживаний, почти лишенных подробностей.

Эти художественные принципы созрели в процессе создания «Горя от ума», «Бранда», «Бориса Годунова», «Росмерсхольма», «У врат царства» и других спектаклей в сезоны 1906—1909 годов.

В «Горе от ума», в первой редакции, еще были излишества в натурализме, которые театр старался преодолеть в последующих возобновлениях. Бытовая и психологическая насыщенность тяжелили еще форму комедии.

Вся постановка была направлена против графаретов и обветшалых традиций, накопившихся на русской сцене. Целью ее было доказательство того, что искусство Художественного театра близко корням «дома Щепкина». Задача была — сыграть так ново и свежо, как будто бы пьеса никогда не игралась. Стиль этого спектакля Владимир Иванович называл стилем театрального реализма. Ценность его была в глубоком раскрытии драматического произведения и выявлении актерских талантов Художественного театра — блестящий Фамусов — Станиславский, Лиза — Лилина, Скалозуб — Леонидов, Чацкий — Качалов. Все же, оценивая крупное художественное значение спек-

такля, Немирович-Данченко не мог скрыть своей неудовлетворенности выявлением идейного значения комедии.

«Наше «Горе от ума», — писал он через восемь лет после его постановки, в 1915 году, в неопубликованном письме к Л. Я. Гуревич, — в конце концов все-таки сведено к красивому зрелищу, лишенному самого главного перва — протеста, лишенному того, что могло бы лишний раз дразнить и беспокоить буржуазно налаженные души».

Газета «Русское слово» после премьеры также отмечала, что акцент не на борьбе нового со старым, а на личной драме Чацкого, на любовной интриге комедии. Гротескность комедии, сатирическое изображение грибоедовской Москвы 20-х годов усилились лишь в последующих редакциях.

В этом спектакле Немирович-Данченко опять блеснул мастерством массовых сцен. По тонкости психологии массы, по красочности темпа и ритма действия, слаженности ансамбля третий акт «Горя от ума» едва ли не лучший во всей режиссуре Художественного театра.

Постановочный план Немировича-Данченко переносит действие в гостиную: «Танцевальный зал находится сзади, на несколько ступенек ниже. В двух дверях стоят нетанцующие и смотрят на танцующих. Жизнь бала продолжается чувствоваться, но не отвлекает от текста пьесы. В то же время в гостиной там и сям разбросаны фигуры, или скачущие, или дремлющие, или умышленно скрывающиеся по углам... В перерывах между явлениями, где позволительны большие остановки, проходят разные лица из зала в гостиную или обратно. Чем большее число лиц будет захватывать слух о сумасшествии Чацкого, тем заметнее будет движение на вторых планах, тем больше будет расти шелест шопота, пока это не захватит всех гостей. Прекратятся танцы, спугнутые распространившейся вестью, что в доме — сумасшедший, и гости постепенно двинутся сюда, потому что здесь — самые компетентные слухи... Все отдаются вздору с такой страстью, как будто это было самое важное в их жизни».

Толпа на сцене не имела только значения жанрового и красочного элемента; участвующие в ней помнили о своей роли в деле выявления сквозного действия спектакля — столкновения Чацкого с грибоедовской Москвой.

В эти годы возникает у Немировича-Данченко стремление к героике, мечта о сценическом создании современного трагического героя. Поэтому в этом же сезоне 1906/07 года им ставится «Бранд» Ибсена.

Одиноким герой, сильный и волевой бунтарь с девизом «все или ничего» в патетическом исполнении Качалова вырастал в мощного вождя. Все же социальной ясности в спектакле не было, и героика его была абстрактна и сверхчеловечна. Качалов считал, что ему нехватило смелости придать образу Бранда большую реальность, «показать крепкого, большого, сильного, но все-таки обыкновенного человека, только живущего очень высокой идеей. Было нужно отделить этого человека от этой идеи, — я не посмел этого сделать». Все же революционно настроенная молодежь любила этот спектакль, особенно ту сцену, когда Бранд зажигал толпу словами:

Юные, добрые души, за мною!
Вас поведу я к победе.
Выпустим души, попавшие в плен,
Дряблости, лени согнем все следы.
Будем воистину люди!

Экстаз толпы на сцене сливался с экстазом зрительного зала. Толпа верила вдохновенному Бранду и несла его на руках под гимны, рыдания, экстазные крики: «Видим, великое время грядет».

Н. Эфрос вспоминал о том, как участники театральной толпы, когда задерживался занавес, целовали руку Бранду, забывая в нем Качалова, «а сам он был потрясенный, и слезы текли не раз по его бледному лицу с прилипшими ко лбу прядями волос». Эта сцена была замечательным достижением режиссуры Владимира Ивановича. Тема трагедии все более и более начинает его увлекать. Но в этих исканиях ему пришлось пережить и горечь неудачи.

«Борис Годунов», поставленный после «Бранда», не получил достойного воплощения. Не было в этом спектакле погони за внешним историческим правдоподобием, но театру не удалось проникнуть в стиль Пушкина, хотя к этому устремлялись за все время ста одиннадцати репетиций. Театр не сумел придать образам монументально-трагедийное звучание. Пушкинский стих не прозвучал в спектакле.

К этому же времени относится неосуществленный план пиллеровской трагедии «Коварство и любовь» с Фердинандом — Качаловым.

Неудачи в классической трагедии вновь толкают Немировича-Данченко на поиски трагического героя в современности. За «Борисом Годуновым» последовал «Росмерсхольм» Ибсена. Вначале эта пьеса должна была идти в символической редакции. Когда режиссирование перешло к Немировичу-Данченко, он стал добиваться психологической простоты и четкого выявления мыслей Ибсена.

Значение этого спектакля было больше «внутреннее», чем внешнее. Пресса правильно отмечала неуспех «Росмерсхольма». Но в этом спектакле сложилась здоровая тенденция: декоративное новаторство. Условные зеленые драпировки, не загромождавая деталями, основной акцент перенесли на игру актера.

В эволюции театра от исканий внешней формы к поискам углубленной психологической игры актера значение этого спектакля огромно. Много лет спустя, вспоминая об этом спектакле, Вахтангов писал Немировичу-Данченко (17 января 1919 года):

«... и не могу, не могу не сказать Вам, какую тайную и большую благодарность чувствую к Вам. Я никогда не говорил Вам о том, как жадно я поглощаю Ваше слово, об искусстве актера в частности. Вы и не знаете, как пылливо я ищу у Вас ответа на многие вопросы театра и всегда нахожу.

Первая беседа о «Росмерсхольме» зарядила меня на все время работы, а когда Вы принимали работу, мне открылось многое. Душа, нерв и мысль, качество темперамента, «секунды, ради которых все остальное», четкость кусков, подтекст, темперамент и психология автора, отыскание *mise-en-scene*, режиссерское построение кусков различной насыщенности и многое еще, значительное и прекрасное, изумительное по простоте и ясности, стало таким знакомым и наполнило меня радостной убедительностью».

Замечательная режиссерская манера Немировича-Данченко в работе с актерами, о которой вспоминают Вахтангов, Певцов, Москвин, Берсенев, Леонидов, Качалов, Сахновский и другие, была углублена в этом спектакле.

«Тот путь работы, который я избрал, — читаем мы в «Дневнике репетиций» Немировича-Данченко, — углубле-

ние в пьесу, изучение ее сценического нерва, отыскание дикции пьесы и вместе борьба артистов с их избитыми приемами, — такая работа необходима, пока пьеса не нашупана».

Через несколько дней он записывает: «Большая часть репетиции пошла на сцену Росмера и Ребекки (и то не всю) все с тем же исканием выразить *постепенно психологически детально нарастающий драматизм сцены*. И Качалов и Книппер уже улавливают ее нерв и начинают находить отзвук его в своих темпераментах, но еще выпадают из рисунков, из образов, отдаются пока только своим примитивным приемам... Очень трудно заучивается текст. Уже хочется видеть их намеки на краски... Пока все еще рисуем углем очертания, перспективы...»

В истории Художественного театра этот спектакль так значителен потому, что, репетируя его, Немирович-Данченко своим путем пришел к мысли о *систематическом воспитании техники актера*. Он пишет: «Первая часть, мышцы, круг, вера, наивность, бессознательное аффективное чувство, общение, близость объекта, лучеиспускание, лучевосприятие. *Все это можно упражнять ежедневно, это есть внутренняя техника, создающая правильные условия для творчества*».

Одновременно со Станиславским он приходит к тому, что впоследствии получило название «системы». Во вторую часть работы актера Немирович-Данченко включал: а) подготовительный анализ, беседы с литературной точки зрения, с исторической, бытовой и т. д., кроме аффективного; б) разложение на элементы; в) элементы на хотения, сложные, составные и другие чувства, корни чувств и их результаты; г) разбить роль на перемены... Все вместе, и то и другое, помогает творить роль в фантазии и переживать ее в ощущениях».

Так два выдающихся художника, разного темперамента, интеллекта, фантазии, своими путями пришли к единому принципу воспитания реалистически-психологической актерской игры. Станиславский — через крах символических исканий, Немирович-Данченко — через поиски современной трагедии пришли к мысли о систематическом воспитании внутренней и внешней техники актера.

На школьных занятиях в МХТ в эти годы Немирович-Данченко часто приходил к выводу: «Константин Сер-

геевич и я, кажется, хотим одного и того же». Часто Немирович-Данченко не соглашался с отдельными выводами, исканиями, терминами Станиславского. Эти принципиальные споры творческого значения лишь способствовали развитию «системы».

Немирович-Данченко не принимал термина «переживание», особенно тогда, когда в практике Художественного театра его понимали в узком и неправильном смысле. Он возражал против отяжеления метода Станиславского, когда актеры переходили грань искусства театра, впадая уже в какое-то нутряное переживание.

По учению Немировича-Данченко, сценические переживания не тождественны с жизненными переживаниями актера. Иногда это совпадает, но большей частью этим наживается истерия: «Да и полного тождества все равно не будет, потому что в жизни человек только страдает, а на сцене актер и переживает страдания и где-то в «мозжечке» радуется своему искусству. Эти страдания приносят радость, и, следовательно, здесь не может быть тождества... Но на сцене у актера эти нервы трепещут, потому что он направляет на них свои желания: «А ну, потрепещите для того, чтобы мне заразить вами зал!»

Поэтому Вахтангов и писал о близости своей театральности к театральности Немировича-Данченко, который провозглашал сценическую яркость, красочность, театральность приемов, но всегда требовал внутреннего оправдания формы. Искание тонкой психологичности в современной трагедии толкнуло Немировича-Данченко к Леониду Андрееву («Анатэма», 1909) и Достоевскому («Братья Карамазовы», 1910). «Анатэма» — говорил Немирович-Данченко в первой беседе с труппой, — это есть вопль мировой нищеты... Вся пьеса есть вопль всех голодных, несчастных, именно голодных. Жаждают чуда, спасения, а все чудо в одном слове: «справедливость».

В этом спектакле углубленная психологичность, подчеркивание главной идеи сочеталось с редкой театральной экспрессией. Немировичу-Данченко любы на сцене органистические стихии любви, ненависти, экстаза. Он не боялся чрезмерности и несдержанности. «На сцене не может быть ничего чересчур, если это верно. И все становится лишним и претенциозным, если это неверно», — говорит Немирович-Данченко.

Так была поставлена фантастическая пляска «Анатэмы» — «хоровод нищеты и голи, который ведет в его страшном плясе Ниллус... Замечателен в нем был Качалов, с беспощадным сарказмом, перегибающимся в трагической ужас, на страшной маске. Но замечательная была и толпа, самый хоровод, по-гойевски стилизованный, имевший в своих движениях особый, жуткий ритм» (Эфрос).

Пьесы Л. Андреева были началом экспрессионизма в русской драматургии. Несомненно, что фантастическая, жуткая пляска была экспрессионистична в своем существе и не случайно влияние этого спектакля на постановку Вахтангова «Гадибук».

Постановкой «Братьев Карамазовых» Немирович-Данченко как бы подводил итоги своим исканиям и декларировал: главное в театре — актер.

Немирович-Данченко пришел к Достоевскому в поисках достойного материала для замечательных актеров Художественного театра. «Образы Достоевского, — говорил он, — дают актерам возможность исчерпать их творческую силу до дна». Из этой задачи родились новые сценические приемы, новая театральность. Углубленность психических движений как бы была развитием театральности, еще найденной в «Чайке». Но отличалась эта театральность условностью, которая избавила «психологический реализм» от натуралистических деталей.

Театральная внешность спектакля была неузнаваема. Если в «Юлии Цезаре» археологически и исторически подробная картина Рима должна была помогать актеру создавать характеры того времени, то в «Братьях Карамазовых» отсутствие всяких бытовых деталей, отсутствие декорационных ухищрений, даже как вспомогательных средств, возлагали надежду исключительно на актерское мастерство.

И оно торжествовало в этом спектакле. «Декораций не было: у рамы построен портал, затянутый темным сукном, в левой его стороне отделена открытая на публику эстрада с тремя ступенями; на эстраде кафедра, с которой читает чтец. Сцена расположена направо от чтеца; она задернута таким же темным занавесом, как весь портал. Металлический шест, по которому передвигается на кольцах занавес, поставлен низко, так что над шестом есть

прорезь и видна близко продвинутая светлосерая задняя стена на сцене... Фон этот лишь разнообразно освещается и только в двух картинах заменяется белым фоном... Кафедра чтеца все время в виду у публики, и зеленый колпачок его лампочки светится и тогда, когда нет чтеца, когда он не участвует в сцене».

Громадное впечатление, которого достигли своей игрой Леонидов, Москвин, Качалов, было результатом верного метода режиссера в работе с актерами.

«Владимир Иванович, однако, всегда добивается того, чтобы только направить роль по верному руслу. Он прежде всего ищет правду. У него, как у очень опытного режиссера, есть миллион «полок», на которых он всегда мог бы найти что-нибудь подходящее к случаю, но оттуда он ничего не хочет брать. Чтобы показать актеру, он всегда должен углубиться, сосредоточиться и тогда только подсказать актеру живые черты образа, причем, как великолепный психолог, всегда попадает в цель и этим радует и очень облегчает работу актера над образами».

Искусно владеет Немирович-Данченко режиссерским приемом показа. Станиславский писал о нем, что если судить по его показам на репетиции, то он — прирожденный актер. Рассказывают, что, когда шла репетиция «Братьев Карамазовых», Леонидову, игравшему Митю Карамазова, не удавалась сцена, когда он, врываясь в квартиру Грушеньки, ищет ее, подозревая, что она ушла к Федору Павловичу Карамазову.

Леонид Миронович Леонидов бешено врывался в квартиру, бурно носился по комнатам, но ни у артистов, ни у режиссера, ни у репетирующих не было чувства удовлетворения. Правды, которой так добивались в этом спектакле, не было. Желая разобраться, Владимир Иванович сам пошел на сцену и начал проверять и пробовать за Митю — Леонидова, и вот вдруг все почувствовали — вот она, правда!

«Братья Карамазовы» приблизили Немировича-Данченко к воплощению трагедийности на сцене. До вершин трагической стихии поднимался в этом спектакле Леонидов и вся сцена в Мокром с его диким, бесшабашным разгулом, нарисованным жестокими и яркими красками.

Но Достоевский, утвердив принцип актерского мастерства в Художественном театре, принес ему патологические

страсти и частично реакционные мысли, в особенности тогда, когда в 1913/14 году были поставлены «Бесы» Достоевского. Постановка *синамизировала* о том, что искания углубленной психологической игры уже стали некоторым образом самоцелью. Гнусный политический памфлет Достоевского не оттолкнул от себя Художественный театр.

Немировича-Данченко увлекали сложные образы романа, возможность их психологического раскрытия на сцене. Протест Горького, появившийся в печати до постановки, не заставил театр отказаться от своих замыслов, но способствовал перенесению центра тяжести на личную драму Николая Ставрогина, и известные сцены в собрании пятёрки у Вергинского не вопли в инсценировку.

В эти годы Художественный театр предаёт забвению свою общественно-политическую линию. Он уходит в эстетизм (спектакли Мольера с участием Бенуа, пьесы Тургенева) и самодовлеющий психологизм. Мрачный индивидуализм, безверие, смакование душевных страданий героев Достоевского пришли на смену оптимистическому утверждению борьбы человека в «На дне», «Юлии Цезаре», «Бранде». Театр утратил свое передовое общественное назначение, что и привело его в состояние кризиса, в котором застала его Октябрьская социалистическая революция.

Но осознание кризиса у Немировича-Данченко началось еще в 1915 году. Этому способствовала империалистическая война. Желая вернуть театру его передовую роль, он ставит в 1914/15 году сатирический памфлет Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина». Вот как он мотивирует свой репертуарный выбор в письме к Л. Я. Гуревич (от 8 января 1915 года).

«Насчет «Пазухина» я во многом с Вами согласен. Для того, чтобы мне с Вами совсем согласиться, мне надо *подавить в себе ту злобу, доходящую в моей душе до бунтарского настроения, которое вызывают во мне мысли о нашем обществе, о его малодушии, снобизме, мелком, дешевом скептицизме, склонности интересоваться вздорными слепнями, отсутствии истинного широкого патриотизма, вообще о всей той душевной гнили и дряни, которая так свойственна рабски налаженным буржуазным душам.* Когда я об этом думаю, то мне не только хочется наперекор их требованию от театра ставить такие пьесы, которые могут

их только злить, но мне даже становится противным. Художественный театр с такими прекрасными спектаклями, как тургеневский, гольдониевский и т. д. и т. д. Мне становится противно, что эти прекрасные спектакли дают законный, необходимый художественный отдых не тем, кто весь свой день отдает благородным трудам и благородным волнениям настоящей войны, а просто-напросто тем, кто от этих трудов и волнений бежит. Повторяю, при этих мыслях меня охватывает такая злоба, что я считал бы для себя высшим счастьем быть вне Художественного театра».

Этот осознанный общественный протест вызывает «осуждение искусства ради искусства», красоты во имя красоты.

«В настоящий момент, — пишет он, — особенно ярко чувствуется, до какой степени красота есть палка о двух концах, как она может поддерживать и поднимать бодрые души и как она в то же время может усыплять совесть. Если же красота лишена того революционного духа, без которого не может быть великого произведения, то она преимущественно только ласкает бессовестных».

Немирович-Данченко, осознавая, что не может быть великого театра без революционного духа, обратился к «колючему», беспокойному, суровому демократическому таланту сатирика Салтыкова-Щедрина.

Прельщал комедийный жанр, театральные смех и юмор, очень любимые Немировичем-Данченко, так как они мощно и крепко вскрывают заложенную в пьесе правду. Этот спектакль и это письмо как бы показывают, насколько в сознании Владимира Ивановича накануне революции назревали противоречия. Его злой протест против «буржуазно налаженных душ», его творчество, стремящееся к революционному духу и зашедшее в тупик перед революцией, подтверждают искренность его признания, что только Октябрьская социалистическая революция вывела театр из тупика, окрылила его большими общественно-политическими идеями.

* * *

Причисляя себя к передовой и радикальной русской интеллигенции, Владимир Иванович все же не скрывал той растерянности, с которой он встретил революцию. Он испугался, что у него нехватит сил на то огромное новое, что пришло в театр вместе с великими событиями. Не сразу Немирович-Данченко нашел свое место в новой,

исторической обстановке, и прошло несколько лет, пока седой человек почувствовал себя юным и отважным искателем и начал пересмотр старого и поиски новых путей.

Новая жизнь и новый зритель требовали художественной правды и идейно значительных спектаклей. Это совпадало с желаниями Немировича-Данченко и придавало особую радость и свободу его творчеству.

Условия, которые принесла революция, не только облегчили его творчество режиссера, педагога, теоретика, — они облегчили его деятельность как организатора, директора театра. Талант организатора очень силен в личности Немировича-Данченко. Организация Художественного театра явилась прямой противоположностью бюрократическому аппарату императорских театров. Она была так же талантлива, как и мастерство этого театра.

Но мало кто знал о тех усилиях, которые затрачивал Немирович-Данченко, чтобы театр мог существовать и быть независимым от меценатов. Жизнь театра и актеров всегда была подвержена материальным трудностям, зависимости от кассового успеха спектакля.

«Что мы переживали в первые годы? Я получал самое большое жалованье — 4200 рублей. Это — когда театр создавался! Москвин, игравший уже царя Федора, получал 1200 рублей в год. Книппер, игравшая Ирину в «Чайке» и пр., получала 900 рублей в год. Скажите, пожалуйста, имеют они право на покойную жизнь теперь, через двенадцать лет риска и труда?» — писал Немирович-Данченко в 1910 году.

Немирович-Данченко не мог не оценить тех условий материальных, политических, общекультурных, в которые поставила революция Художественный театр. В своих публичных выступлениях он часто говорил о том большом политическом значении, которое придается у нас театру. Сравнивая с положением театра на Западе и в Америке, он подчеркивал внимание, каким он окружен у нас, его значение как государственного дела.

В первые годы революции, когда качаловская группа была отрезана от московской, Немирович-Данченко усиленно занимается воспитанием актерского молодняка. Вера в молодежь, в ту силу обновления, которую она приносит театру, питала эти занятия.

Неустанный искатель и новатор, он начинает реформу оперы, продолжая борьбу с рутинной и шаблоном в области музыкального театра. Организованная им музыкальная студия была новым взлетом его пытливого театрального таланта.

После приезда МХАТ из заграничной поездки Немирович-Данченко впервые за годы революции в 1925 году осуществляет постановку пьесы советского драматурга Тренева «Пугачевщина».

Его интересует проблема трагического в новых условиях, разрешаемая на революционной теме. В пьесе он усматривает романтическую трагедию. Ему хочется ее поставить с максимальной темпераментной насыщенностью и революционным пафосом.

В стилевом отношении он стремится к монументальности сценических образов, утверждает, что натуралистическое отношение к жизни мельчит широту и богатство содержания. Но социальной трагедии, большого полотна массовых страстей не получилось. Замысел «народной трагедии» не удался.

У вдумчивого и честного художника вновь начались пытливые искания, заполняющие бессонные ночи и длинные трудовые дни.

В эти годы театр рос мучительно и трудно. Рост театра тормозили причины, которые хорошо вскрыл Станиславский: «В то время как новое ради нового и отрицание всего старого дарили во всех театрах, мы, хотя и сознавали свою неподготовленность, не могли отказаться от прекрасного, что оставалось нам в наследство от старого. С другой стороны, то новое, которое нам предлагали новаторы-формалисты, не увлекало нас... Сколько раз нас хоронили за это время наши противники! Мы не сдавались и осторожно, но настойчиво искали своих новых путей». Многие искания, которые выдавались «левыми» театрами за революционные, Немирович-Данченко знал в арсенале прежних средств и не оправдывал увлечения театра этими отдельными приемами.

Еще в 1922 году он писал: «Живое, гибкое, тренированное радостное человеческое тело — это хорошо. Самая посылка не нова. Но нужны какие-то грани. Отличная вещь акробатика, нельзя, однако, доводить ее до цирка, до

того момента, когда она выходит из плана театра как такового...

Я видел в «Рогоносце» актера без грима, актера в одной общей прозодежде. Принимаю... Но вот колеса в «Рогоносце», вращение которых должно убыстрять динамику, темп действия или символизировать некие вершины этого действия, это уже очень от головы. Не чувствую внутреннего оправдания. Принимаю не как «новое искусство», а лишь как новый каприз художника... Сегодня лестницы круг, а завтра будет что-нибудь другое. Это не главное».

Чтобы сомнения творческих исканий сменились ликующей радостью творчества, нужен был новый путь. Ни формалистические новшества, ни приемы славной мхатовской «Чайки» не отвечали тогда его художественным запросам. Новое нужно было искать в преемственности с лучшими традициями русской реалистической культуры, с передовыми традициями МХАТ.

Владимир Иванович избирает путь сознательного, жестокого обличения старого мира. Изображать новое настоящее художественно, а не схематично—тогда только учились.

«Николай I и декабристы», «Горячее сердце», «Дни Турбиных» и другие спектакли продолжали в отсутствие Владимира Ивановича эту линию обличения; среди этих спектаклей наибольшей идейной силой и художественной убедительностью отличалось «Воскресение».

Толстовский реализм, его простота, мастерство характеристик, ясные слова, а главное — его гуманистическое отношение к человеку всегда были близки художественному мироощущению Немировича-Данченко. Ему принадлежит авторство одного из лучших спектаклей МХТ — «Живой труп» (1911/12). Но в те годы грозное обличение было завуалированной, затушенной. В пьесенировке наиболее разрушительного романа «Воскресение» в сезон 1929—1930 года прозвучало сознательное тенденциозное обличение советского режиссера. Толстовская ненависть к царскому суду, тюрьмам, каторге, непонятной и бездушной бюрократической системе, безнравственности и ханжеству стала еще значительнее и смелее в передаче театра.

Будучи замечательным достижением режиссерского и актерского искусства, этот спектакль все же иногда

звучал внешне тенденциозно. Желание современно прочитать Толстого иногда снижалось до грубоватости и схематичности (сцена у политических ссыльных).

Еще не было волнительного проникновения в сердцевину художественного образа, как в «Анне Карениной».

Это произошло оттого, что на пути к «Анне Карениной» лежал спектакль «Враги», многому научивший Владимира Ивановича. Он явился как бы театральным манифестом, утверждающим художественный реализм революционной эпохи, к которому сложными путями шли Немирович-Данченко и Художественный театр всю жизнь. Очень много творческого вдохновения, труда и энергии было им направлено в этом спектакле на то, чтобы глубокая правда, простота, высокий художественный реализм не заслонялись штампами и внутренне неоправданной тенденцией.

«Революция углубила наше понимание искусства и сделала его мужественнее и сильнее», — писал Немирович-Данченко.

«Анна Каренина» стала вершиной его режиссерских исканий после революции. В этой постановке проявилось своеобразие его режиссерских приемов: *любовь к обобщению, умение самому важному и главному подчинить вспомогательные средства и детали.*

Стенограммы репетиций дают представление о том, как Владимир Иванович добивался, чтобы главная мысль спектакля, его сквозное действие определяли весь спектакль в целом вплоть до его формы. Он требовал, чтобы актеры даже эпизодических ролей строили свои образы из сквозного действия всей пьесы. «В маленькой роли психологичности и страстности не покажешь. По крайней мере — выйти с характерностью... надо что-нибудь поискать. Выдумайте что-нибудь. Но, когда будете искать, идите от зерна сквозного действия всей пьесы. Никто не должен забывать сквозного действия всей пьесы, то есть катастрофу с Анной Карениной, благодаря фарисейству и лицемерию того общества, которое изображают. Это — жестокость, фарисейство, лицемерие. Вот в этой области надо искать характерные краски... Ищите характерности».

Немирович-Данченко неустанно следит на репетиции за тем, чтобы темперамент актера был направлен на выявление сквозного действия пьесы. Требуя смелых исканий

от актера, он выражает недовольство, если актеры резонерствуют, если творческая мысль заменяется сухой, головной рассудочностью. Он ждет от актера подлинной взволнованности человеческого сердца, а не разговоров о волнении.

Требование отточенной четкости театральной формы пронизывает все репетиции. Репетируя «Сцену в конюшне», Владимир Иванович говорит: «Будь у вас большая комната, пройду ли я направо или налево, — это не так важно. А в такой маленькой обстановке вы, до точности не сговорившись с партнерами, *будете мазать*. В маленьких сценах больше заметна мазия, чем в больших. Вот почему надо прорепетировать эту сцену с большой точностью и найти для себя все возможные положения. А для этого нужно знать ассортимент ваших деталей: что вы будете делать».

Одна из самых «блестящих» сцен спектакля — сцена скачек — создавалась так, что мизансцены большой внешней динамичности оправдывались внутренней страстностью. Это было продолжением интересных «исканий» «Юлия Цезаря», «Бранда», «Горе от ума», т. е. внутреннего оправдания сценического поведения толпы на сцене. Это было стремление идти от пережитого, внутреннего к внешнему рисунку.

Немирович-Данченко считает неприемлемым для художника-реалиста мелодраматичность и сентиментализм, которые ущемляют большие чувства на сцене, приводят к жалости вместо сострадания, благодушию — вместо любви, злости — вместо гнева. Он всю жизнь отрицал такое искусство и предостерегал актеров Художественного театра против этой опасности. Владимир Иванович доказывает, что слезливость на сцене не совпадает с подлинной взволнованностью и эмоциональностью.

Немирович-Данченко последовательно воспитывает актеров в отрицании чувств «вообще», он верен на репетициях своему принципу «внутреннего оправдания» психологического образа, данного положения, даже данной фразы.

Когда в репетиционном моменте начинаются затруднения, Немирович-Данченко возвращается к исходному моменту работы над ролью, то есть определению физического состояния, в котором находится действующее лицо.

Художественная простота, столь обаятельная и величественная в спектакле, достигнута была тончайшим психологическим анализом режиссуры и актеров.

Немировича-Данченко «Анна Каренина» влекла своим изображением трагической темы русской женщины. Стихия героического, трагедийного часто не удавалась Художественному театру, и зачастую трагедия сводилась к психологической драме.

Тема трагедии в данное время, как и в прошлом, является стремлением театра и взволнованной мечтой Немировича-Данченко. В долгие ночи мечтаний он думает о том, чтобы поставить «Гамлета» Шекспира, «Макбета», «Короля Лира», и надеется еще способствовать расцвету трагических и драматических талантов Художественного театра. Значение его репетиций «Анны Карениной» заключалось в том, что они подняли психологическую драму Анны до большой и высокой трагедийности. Немирович-Данченко ясно формулирует это на репетиции «Сцены в библиотеке»:

«Трагедия, а не драма... все от зерна или к зерну. Какая разница между ею и женщиной, которой могут приписать: «Вот измучила человека! Чего она от него хочет? В самом деле, вздохнуть не дает». Этого не должно быть. Она измучает и себя и его, но у нее есть на все это причины. Ее трагические переживания — это не то, что она жалкая; она несется куда-то в пропасть — это дойдет. Донести это можно... Мы с самого начала говорили, что страсть сама себя пожирает, и нет выхода. Тут есть и второе — хвататься за все. Все это должно быть подчеркнуто, а фон — это трагедия.

Всю драму, пожалуйста, играть во-всю, всю трагедию. Это начало трагедии. Самое важное — это тот самый фон, который начался. Вот он с ней. Эти сумасшедшие, горящие глаза должны быть все сильнее и сильнее. Это начинается! Когда она говорила с Долли, — тогда было начало, а в остальных картинах конец.

Когда она будет такая, от этих сцен надо отбросить то, что является менее ярким, хотя и жизненным. От этих сцен надо идти к классической трагедии. Разница будет в платье, а, в сущности говоря, женская сущность будет та же самая, что и у Федры. Вы, как актриса, можете сказать: «Я надену тогу и буду играть классическую трагедию. Но лицо мое и переживания будут другие». Но постороннее, жизненное, простое должно отбираться.

... Поэтому я бы сказал, что здесь очень смелые и дерзкие задачи — уйти в переживания от бытовизма,

превратиться в классическую фигуру, которая стоит у окна и говорит такие вещи, потому что она на пороге бездны и смерти. До такой степени взвинтить свою фантазию.

... Это сразу переводит из бытового романа Льва Толстого во что-то большое, где хочется говорить о картине, о скульптуре из этой пьесы, о чем-то, что говорит о вечном искусстве, а не о бытовой драме. Вот куда это все пошло. Потому что страсть здесь эврипидовская, а не Толстого...

... Поймать отображение этой трагедии у вас я хочу через эти глаза. А это будет, когда вы освободитесь от бытового груза, которым наполнена пьеса».

Формулировался идеал искусства *большой реалистической обобщенности*. В нем осуждались тенденции к бытовым, мелко психологическим нюансам, которые еще так реально опасны в Художественном театре, которые придушили «Грозу», «Мертвые души» и другие спектакли. Очень многие актеры и Станиславский всегда поражались таланту психологического анализа Немировича-Данченко. Спектакль «Анны Карениной» показал отличие актеров Художественного театра от актеров других театров. В нем *играли чувства, характеры, положения, слова*. В нем жили ими. Этого и добивался Владимир Иванович.

На репетиции у Немировича-Данченко очень бережное отношение к актеру. Его показы так изумительны, что актеры не могут не оценить его артистического таланта. Он заботится и о хорошем физическом самочувствии актера перед спектаклем и о его техническом поведении на сцене, за кулисами, о том, чтобы Хмелеву передвижение мебели на сцене не мешало в первом акте, где перед монологом он должен усесться, собраться.

Большое внимание уделялось им выработке правильного темпа и ритма спектакля, ясному произношению слов. Вниманием к деталям постановки, звукам, шумам, краскам отмечены репетиции. В спектакле не много деталей, но каждая из них должна быть выразительной и помогать актеру.

Верный своему принципу воспитания актерской молодежи в процессе создания спектакля, он столь же внимателен к участнику толпы, сколь к Карениной и Вронскому. Он умеет быть очень требовательным, но умеет и бережно похвалить. Подводя итоги репетициям, он говорил: «Вообще

я хочу сказать, что у меня очень большое удовлетворение от работы с молодежью, на редкость большое. Давно у меня в Художественном театре не было такого удовлетворения от работы с молодежью. Не только здесь, а и в «Любови Яровой»! И внимание, и энергия прекрасная, и очень помогли эти встречи знакомству с многими из вас».

В таких же принципах проводились им репетиции спектакля «Горе от ума», приуроченного к сорокалетнему юбилею театра.

Спектакль «Анна Каренина» создавался, когда утверждался принцип реализма на театре в борьбе с формализмом и натурализмом. Многие, называющие себя новаторами, боясь обвинения в формализме, стали создавать компромиссные, творчески бесстрастные и пресные спектакли. Трусливо стали вводить павильоны, потолок, стены, окна — стали заниматься позорной творческой перестраховкой. Спектаклем «Анна Каренина» Немирович-Данченко бросил смелый вызов этим лженоваторам.

Вся его жизнь, беспрерывные его искания говорят о том, что *новаторство не есть самодовлеющее форматворчество*. Яркая театральность «Анны Карениной», условность ее оформления никогда не могут быть названы формалистическими, так как в ней действуют живые люди, искренне, просто, волнительно, с большой идейной силой раскрывающие трагедию русской женщины — Анны Карениной.

Вся многогранная восьмидесятилетняя жизнь Владимира Ивановича есть чудесный пример подлинного новаторства художника-реалиста.

Л. Фрейдкина

И. М. Москвин

Семья старого часовщика Москвина жила в самом центре Москвы, в так называемом «городе», за Китайской стеной. Жизнь текла патриархально, медленно. За Китайской стеной доживали «Тит Титычи» из племени описанного Островским.

Впечатления детства навсегда врежутся в память и чувства Ивана Михайловича Москвина: и старые ряды — мрачные громадины лабазов оптовой торговли, и бойкие молодцы, зазывающие покупателей в лавки, и крики разносчиков всякой снеди.

Летом всем семейством ходили пешком в Троице-Сергиевскую лавру. Заунывное пение нищих бродяг, рассказы о «справедниках», летние ночи на дорогах, удалые песни загулявших купчиков — все это давнее, детское воскреснет с неожиданно яркой силой в годы артистической зрелости...

По сложным семейным обстоятельствам вышло так, что старик Москвин мог дать настоящее образование одному лишь сыну — Михаилу, Ивану же пришлось кончить городское училище да прослушать годичный курс бухгалтерии.

Иван Михайлович в шестнадцать лет ощущал себя «коммерческим человеком», но его коммерции сильно мешал театр. Первая доза театрального яда была проглочена в театре Корша, где играла тогда первоклассная труппа во главе с В. Н. Давыдовым. Билет на галерку стоил двадцать копеек,

и, разумеется, Москвин не пропускал ни одного утренника, трепетно впитывая в себя сладкую театральную отраву.

Еще сильнее были впечатления от Малого театра. Только бывать на спектаклях в нем приходилось Москвину редко — здесь галерка стояла уже тридцать пять копеек. Это была цена малодоступная для молодого человека по бухгалтерской части.

Москвина неудержимо потянуло на сцену. На экзамене в школе Малого театра он читал «Песнь о вещем Олеге» Пушкина. Читал со всем пылом молодого увлечения, и вдруг, неожиданно, на четвертом стихе ему сказали:

— Довольно, благодарим вас!

И это было сказано не кем иным, как его любимцем А. П. Ленским! Две недели болел Москвин этой обидой. Он был убежден, что его не оценили, и решил попробовать еще раз. Пошел в Филармоническое училище: читал басню «Осел и соловей». Крылов, как говорится, вывез. Москвин был принят. Прошло полгода, и руководитель курса, Владимир Иванович Немирович-Данченко, после полугодичного испытания заявил, что оставаться Москвину в школе бесполезно, так как нет у него данных быть артистом. Но, взглянув на побелевшее лицо Москвина, взыскательный Владимир Иванович смягчился и разрешил продолжать занятия. Москвин стал работать с таким прилежанием, с таким усердием и страстной жаждой познания, что скоро укрепился в классе.

Чему и как учил В. И. Немирович-Данченко сотни молодых людей, перебивавших в его классах? Вспоминая в своей книге «Из прошлого» о восьми годах педагогической работы, он говорит, что «преподавание шло далеко за пределы первых приемов сценической техники. Психологические движения, бытовые черты, вопросы морали, нащупывание слияния с автором, стремление к искренности и простоте, искания яркой выразительности в дикции, в мимике, в пластике, индивидуальные неожиданности, обаяние, заразительность, смелость, уверенность — не перечтешь, из каких элементов складывались часы волнительной школьной работы».

Верное толкование пьесы и вскрытие индивидуальных качеств учащихся — вот что было положено Немировичем-Данченко в основу его преподавания. На «школу», которая готовит актеров, способных играть по усвоенному



И. М. Москвин в роли царя Федора
«Царь Федор Иванович» А. Толстого. 1898 г.
(Снимок 1922 г.)

трафарету, смотрел Немирович-Данченко отрицательно. Школа, говорил он, хороша до тех пор, пока она устанавливает сущность определенных течений. Если же она учит образцам, она губельна для индивидуальностей и нужна только посредственностям для скорейшего достижения недурных копий.

Не копии по образцам, а творчество от жизни — вот на что было обращено внимание учащихся. От жизни, — значит, не от штампованных приемов, а от наблюдений и опыта, от переживаний и перевоплощения, от фантазии, питающейся явлениями жизни, а не сцены. Актер, приучающий себя изображать определенные сценические приемы — ужас, радость, гнев, слезы, ненависть, любовь, грусть, страх и т. д., — мало-помалу не только утрачивает способность к созданию образов, но даже перестает понимать разницу между тем, что есть жизнь и что театр.

Как истолкователь образов, как «учитель сцены», добивался Немирович-Данченко от учащихся не виртуозной изощренности хорошо разработанной техники, а старался заразить и увлечь ролью и правильным пониманием ее литературного и психологического рисунка, стремился вызвать в них искренность переживаний.

Для актера, цель которого захватить зрителя искренностью переживаний и вскрываемых психологических движений образа, его выразительные данные — лицо, дикция, темперамент — только средства. Для актера же, «играющего роль», в этих данных и в виртуозности техники самодовлеющая цель. Но жить актер может только чувством.

Когда думаешь о том основном, что раскрывается в творчестве Москвина-актера, ясно видишь истоки, откуда получили свое дальнейшее развитие необыкновенная «москвинская» простота, предельная искренность и яркая, подлинная, не наигранная, а из всего существа идущая жизненность.

Это была удачная встреча, встреча такого ученика, каким был Москвин, с таким учителем, каким оказался Немирович-Данченко!

Москвин заставил поверить в себя. И не обманул ожиданий. Когда он будет так больно переживать свой неуспех в работе над ролью царя Федора, которую проходил с К. С. Станиславским, он воспримет духом, как только с ним начнет заниматься Немирович-Данченко, уверенный в Москвине, убеждающий всех, что только один

Москвин может сыграть Федора. Для Немировича-Данченко Москвин всегда был «своим актером», чудесно схватывающим все лучшее, что он давал ему.

Важнейшей задачей, поставленной Немировичем-Данченко-педагогом, было увести учеников от сценических воспоминаний, дать им новый материал, к которому они могли бы подойти без предвзятости уже усвоенных впечатлений и ложно понятых традиций. Немирович-Данченко выбирает для ученических спектаклей пьесы, в Москве еще не известные. Так, он ставит «Нору» Ибсена и роль доктора Ранка поручает Москвину, бывшему в то время на втором курсе. Покойный историк МХАТ Н. Е. Эфрос видел этот ученический спектакль в Филармонии. Москвин привел его в восторг тонким, благородным исполнением. «Когда он, как-то потерявшись взорами в невидимое, таинственное, говорил Норе о том, что на следующем маскараде будет присутствовать под шапкой-невидимкой, на меня, — вспоминал Эфрос, — пахнуло большим талантом. Я растерялся даже: неужели это играет мальчик, которого впервые выпустили перед публикой?»

На выпускных экзаменах Москвин с успехом сыграл несколько разнообразных ролей: Бальзамина в комедии Островского, Чирикова в «Старых годах» Шпагинского и мольеровского Жоржа Дандена.

Кончив школу, Москвин тотчас же получил приглашение участвовать в поездке Г. Н. Федотовой, уезжавшей на гастроли в Тамбов. Здесь Москвин играл в «Василисе Мелентьевой» три роли: Бориса Годунова, мужика-доносчика и врача Бомелия. Роли были в стихах. Юный актер растерялся. Все смешалось, перепуталось в голове. Когда вышел в Борисе Годунове, от волнения ничего не мог сказать. Слова из всех трех ролей свились в причудливый клубок. Наступила длинная пауза. Москвин так и не произнес первой фразы, за него проговорил реплику громким голосом Вишневский, стоявший за кулисами. На смерть перепугался Москвин, и следующую роль мужика-доносчика, которого приводят к самому Ивану Грозному, играл с таким настоящим страхом в душе, что монолог его прерывали дважды аплодисментами.

Ему было тогда только двадцать один год.

Учитель Москвина Немирович-Данченко мечтал о создании театра, в котором актеры будут такого тона, какой прививал он школьной молодежи. А между тем эта школьная молодежь, разбредавшаяся по окончании школы во все стороны и попадавшая в провинцию, тонула в общей массе актерства. Все ценное, что давала школа, быстро утрачивалось.

Москвин, так же как и другие, после поездки с Федотовой попал на провинциальную сцену. Он служил в Ярославле, играл водевильчики, набивал себе шаблон. За один ярославский сезон у З. А. Малиновской он успел сыграть пятьдесят ролей; некоторые из них были большие: Аркашка в «Лесе», Оргон в «Тартюфе», Жорж Данден.

И как ни уводил его Немирович-Данченко от воспоминаний, от готовых образцов, он вынужден был брать именно готовые образцы. Он немало видел в Москве таких прекрасных характерных актеров, как Правдин, Макшеев, и он начал играть «под них». Ведь в Ярославле ни Правдина, ни Макшеева, ни других не знали. Это в какой-то степени ему помогало. Но, по образному выражению самого Москвина, он чувствовал, что на нем краденое, чужое платье. С таким самочувствием оставался Москвин и в течение второго своего профессионального сезона, который он провел в театре Корша, где играл водевильных дедушек, папаш, дядюшек.

После 22 июня 1897 года, после знаменитой беседы в «Славянском базаре» В. И. Немировича-Данченко с К. С. Станиславским идея о создании нового театра воплотилась в действительность. Владимир Иванович стал собирать своих бывших учеников по Филармонии. Он взял шестерых самых талантливых, в том году кончивших курс, и в эту группу пригласил Москвина.

С этой минуты вся жизнь Москвина пошла по иному руслу. Судьба его решилась раз и навсегда. Актер Художественного театра первого призыва, он стал его гордостью и славой на протяжении всех сорока лет истории МХАТ.

В Пушкино, как известно, шли репетиции — готовили репертуар первого сезона. Роль Федора в трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» репетировало шесть актеров.

На первом месте был Адашев, на последнем — Москвин. Потом все чудесно для Москвина изменилось. В сторожке дворника — в репетиционном сарае в эти часы шли репетиции «Чайки» — Немирович-Данченко проходил роль с Москвиным. В сентябре переехали в Москву. Москвин продолжал готовить Федора.

В тот самый день, когда было, наконец, найдено название для открывающегося театра «Московский Художественно-Общедоступный», в этот самый день, как рассказывает в своей замечательной книге К. С. Станиславский, судьба послала ему утешение: «После работы с Владимиром Ивановичем Москвин показывался в роли Федора и произвел на меня огромное впечатление. Я плакал от его игры, и от умиления, и от радости, и от надежды на то, что среди нас находятся талантливые люди, могущие вырасти в больших артистов».

* * *

Федор был образ близкий и понятный Москвину. В своей «аффективной памяти» нашел он многое для того, чтобы создать образ царя-пономаря. Поэзией чистой наивности и детской нежности веяло от его Федора. Образ раскрывался лирически, но без малейшей сентиментальности и слезливости. Ненавидеть сентиментальность научил его Немирович-Данченко, считающий, что сентиментальность — злейший враг русского театра.

Разумеется, на исполнении Москвина не могли не сказаться особенности манеры Художественного театра его первоначальной поры. Тогда очень дорожили в Художественном театре характерностью и раскрывали ее приемами натуралистическими. Любили подчеркивать патологичность, акцентировали болезненность, — Москвин давал черты физической немощности Федора, моментами Федор делался похожим на эпилептика.

— Скоро этот налет натурализма стерся; образ, один из любимейших образов Москвина, раскрывается в простых и ясных реалистических чертах, сохраняя и всю ту лиричность, которой была обвевана вся роль. «Москвин в парике в скобку, с жиденькой бородкой, говорит слабо, в некоторых местах еле слышно, слегка нараспев, по-дьячковски и с изумительными, ему свойственными, москвинскими,

стародавними интонациями», — читаем мы в одном из современных отзывов.

Очень интересно раскрывает сам Москвин сквозное действие для своего Федора. Он находит его в такой фразе роли: «Моей виной случилось все, а я хотел добра, Арина. Я хотел всех согласить, все сгладить». «Это и будет, — говорил Иван Михайлович, — совершенно правильное сквозное действие. Во всех моментах своей роли Федор будет стремиться к тому, чтобы «всех согласить и все сгладить». Это значит, что у меня, Федора, в пьесе будет миллион дел. Получится действенная роль. В какие бы обстоятельства меня эта роль ни поставила, я все время буду думать о том, чтобы «всех согласить и все сгладить». Я буду думать о моей главной задаче, чтобы все было мирно и спокойно, чтобы все было тихо. И вот это «сглаживание» и «соглашение» людей и обстоятельств очень несогласимых приводит Федора к трагедии. Он хотел примирить Бориса и Шуйского, — в результате Шуйский гибнет. Хотел Федор сделать хорошее дело, а вышло страшное дело, и брат Федора погиб только потому, что Федор не настоял перед Борисом на том, чтобы Дмитрия взять в Москву. А у Годунова была другая цель: ему не нужно было двух царей, у него была своя затаенная мысль».

Как видим, это верно раскрытое сквозное действие выражает и самое зерно роли, зерно, от которого отпало все напосное и мелочное, что выражало собой натуралистические тенденции Художественного театра первых сезонов.

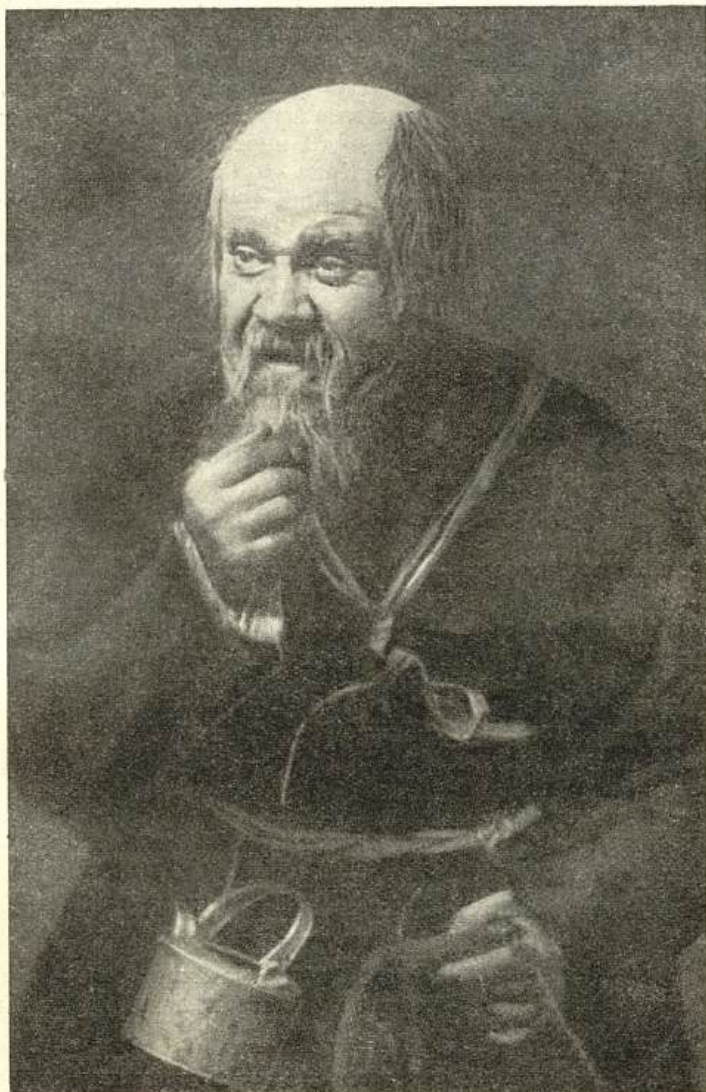
К такому простому и вместе с тем глубокому определению сквозного действия образа мог прийти только огромный художник-реалист.

* * *

Сорок лет Москвин на сцене Художественного театра. Количественно не так уж много сыграно им ролей. Вот полный их список посезонно:

1898/99: Федор — «Царь Федор Иоаннович»; Саларино — «Венецианский купец»; подъячий — «Самоуправцы»; Фриц — «Счастье Греты»;

1899/900: Федор — «Смерть Иоанна Грозного»; Фабиг — «Возчик Геншель»; гуслиар — «Царь Федор Иоаннович» (в те спектакли, очень немногие, когда даря Федора играл



И. М. Москвин в роли Луки
«На дне» М. Горького. 1902 г.

А. И. Адашев); Тесман — «Эдда Габлер»; Браун — «Одинокие»: повар — «Чайка» (в поездке);

1900/01: Бобыль — «Снегурочка»; поручик Родэ — «Три сестры»;

1901/02: Гость — «Дикая утка»; Арнольд — «Микаэль Крамер»; Григорий Кириллович — «В мечтах»;

1902/03: Лука — «На дне»; Крап — «Столы общества»;

1903/04: Гай Лигарий — «Юлий Цезарь»; Епиходов — «Вишневый сад»;

1904/05: Первый слепорожденный — «Слепые»; Львов — «Иванов»; дьячок Вонмигласов — «Хирургия»; Освальд — «Привидения»;

1905/06: Назар Авденч — «Дети солища»;

1906/07: Загоревский — «Горе от ума»; Отерман — «Драма жизни»; Кастьянов — «Стены»;

1907/08: Самозванец — «Борис Годунов»; Мартен Киль — «Доктор Штокман»; Кот — «Синяя птица»; Бобчинский — «Ревизор»;

1909/10: Голутвин — «На всякого мудреца довольно простоты»;

1910/11: Снегирев — «Братья Карамазовы»;

1911/12: Протасов — «Живой труп»;

1912/13: Шпигельский — «Месяц в деревне»; Коромылов — «Екатерина Ивановна»;

1914/15: Прокофий Пазухин — «Смерть Пазухина»;

1917/18: Фома Опискин — «Село Степанчиково»;

1921/22: Городничий — «Ревизор»;

1925/26: Пугачев — «Пугачевщина»; Хлынов — «Горячее сердце»;

1927/28: Черваков — «Унтиловск»;

1930/31: Мужик — «Воскресение»;

1932/33: Ноздрев — «Мертвые души»;

1936/37: профессор Горностаев — «Любовь Яровая».

Всего сорок пять ролей за сорок лет.

Нельзя не отметить также, что последнюю роль — профессора Горностаева — сыграл Москвин после трех лет творческого молчания.

Если выкинуть из этого списка вовсе незначительные эпизодические роли, как Саларино, подъячий, повар в «Чайке», гость в «Дикой утке» или мужик в «Воскресении», то окажется, что «настоящих» москвинских ролей

не так уж много: царь Федор, Арнольд в «Микаэле Крамере», Лука, Епиходов, Голутвин, Снегирев, Федя Протасов, Прокофий Пазухин, Фома Опискин, Хлынов, Ноздрев. Очень показательны, что подлинно москвинские роли, определяющие всю глубину и мощь его дарования, — это роли, сыгранные им после 1909/10 года.

Примерно с сезона 1907/08 года из репертуара Москвина совершенно уходят роли не русского репертуара. В первые сезоны, начиная с 1898 года, Москвин немало играл ролей в европейском репертуаре: за первое десятилетие он сыграл четырнадцать ролей западноевропейских и семнадцать русских, причем роли, изображающие русского человека, удавались ему неизменно. Но нужно все же отметить, что среди ролей западноевропейских были и такие, которые раскрывали в его творческой природе много неожиданного по яркости и силе трактовки. Прежде всего следует выделить роль Арнольда в «Микаэле Крамере».

Зрителя, привыкшего видеть Москвина в течение ряда лет в ролях лирических и характерных, поразила та сила драматизма, которая была им обнаружена в Крамере. Критика отмечала, что Крамер «стал центром всей пьесы» и что Москвин развернул в роли «страшную трагедию души». В одной рецензии, например, говорилось: «Когда Арнольд, почти не слушая отца, предлагающего ему дружбу и призывающего к работе, злобно улыбается, отвернувшись от него, и мечтательным, полным грусти взором смотрит куда-то вверх, где для него синеют иные небеса, — это было очень выразительно».

Но с еще большей силой драматизма раскрылся образ Отермана в пьесе Гамсуна «Драма жизни». Спектакль, как мы знаем, ставился в плане условном. Это был опыт стилизованной постановки, круто, но очень не надолго свернувшей Художественный театр с его реалистического пути. В этом спектакле исполнители старались быть «условными», ирреальными, но Москвин — Отерман резко выделялся среди других участников пьесы. Он не хотел считаться с основным принципом постановки. Отерман — блестящая победа Москвина, развернувшего с неожиданной глубиной и силой всю трагедию скупости. Безумие Отермана передавалось приемами вполне реалистическими, и там, где торжествовал реализм Москвина, там терпел поражение весь план условной постановки.

Надо думать, что роли западноевропейского репертуара никогда не привлекали Москвина. Он органически их не чувствует и не стремится к ним. Но роли русского репертуара — огромное богатство разнообразнейших, сложнейших, противоречивейших образов, возникших из родной почвы, вскормленных соками глубоко взрытой, полно охваченной народной жизни. Я уже не говорю о таких грандиозных его созданиях, как Лука и штабс-капитан Снегирев, Епиходов и Федя Протасов, Фома Опискин и Хлынов. Но и такие крохотные роли, как дьячок в «Хирургии» Чехова, — ведь это тоже целая эпоха: чеховская «казенная страна Россия» с таким вот дьячком, у которого что ни слово, то цитата из писания, не говорит, а словно на клиросе произительно-распевно «скозлогласит». У Москвина этот дьячок — ярко комическая фигура, с жиденькой косичкой, в цветистом платке, подвязанном по случаю зубной боли.

Дьячок сделал Москвина знаменитым и на эстраде. Давно разошелся чеховский текст на отдельные слова и словечки, ушли безвозвратно в прошлое деревенские дьячки, исчез быт и нравы, их породившие, а каждый раз, когда слушаешь читающего Москвина, то возникает целая полоса русской жизни, ибо самое сильное в творческой природе Москвина — это то, что за каждым его образом сейчас же раскрывается все содержание эпохи.

Это потому, что он прежде всего мастер огромных типических обобщений, обнажающих не только зерно индивидуального образа, но и целое историческое явление, сложное социальное понятие. За Хлыновым раскрывается *хлыновщина*, за Ноздревым — *ноздревщина*, точно так же как за дьячком Вонмигласовым — целая галерея чеховских людей.

Значительнейшей после царя Федора ролью Москвина была роль Луки в «На дне» Горького, закрепившая за Москвиным положение первого актера Художественного театра.

Москвин очень любит эту роль, и Горький для него драматург совершеннейший, дающий актеру материал драгоценного качества. Москвин говорил, что он счастлив,



И. М. Москвин в роли Снегирева
«Братья Карамазовы» Ф. Достоевского. 1910 г.
(Снимок 1923 г.)

что ему довелось перед десятками и сотнями тысяч людей играть в горьковской пьесе. «Это мое счастье, как артиста, мое счастье, как сына своей родины».

За тридцать шесть лет жизни пьесы в МХАТ Москвин сыграл Луку не менее семисот пятидесяти раз. Никак, однако, нельзя сказать, что тот образ, который создал Москвин тридцать шесть лет назад, оставался одним и тем же. Напротив, он подвергся значительной переработке.

Если читать рецензии, написанные после премьеры, то видишь ясно, что все отзывы сходятся на одном: Лука Москвина — «носитель неистощимого родника мыслей и света». От него «идут голубые лучи и обогревают каждого лаской, любовью, надеждой».

Лука очерчивается как бы в некоем нимбе: «И вдруг какой-то огонек в старых моргающих глазах, и открылось небо, и Лука озарился». Один из писавших утверждал, что Москвин — Лука раскрывает «новое начало — каратаевское, начало примирения».

Но таким ли играет сейчас Москвин своего Луку? М. Горький в известной статье «О пьесах» признает, что в МХТ образ Луки не был раскрыт в должном направлении. Лука изображался как утешитель. «Но есть, — говорит Горький, — весьма большое количество утешителей, которые утешают только для того, чтобы им не надоедали своими жалобами, не тревожили привычного покоя ко всему претерпевшейся холодной души. Самое драгоценнейшее для них именно этот покой и устойчивое равновесие их чувствований и мыслей. Затем для них очень дорога своя котомка, свой собственный чайник и котелок для варки пиши, утешители такого рода самые умные, знающие и красноречивые. Они же поэтому и самые вредоносные. Именно таким утешителем должен был быть Лука в пьесе «На дне», но я, повидимому, не сумел сделать его таким».

Надо, однако, признать, что и до этих высказываний Горького о подлинном лице «утешителя» Москвин уже изменял трактовку роли, освобождая ее от всякой «слезности» и всякого примиренчества в духе каратаевской морали. Образ с каждым новым спектаклем последнего двадцатилетия делался все менее и менее «козренным».

В своем выступлении по радио, в тот вечер, когда театр отмечал тридцатипятилетие спектакля «На дне», Москвин говорил: «Во все годы непрерывно блестит в нашем репертуаре неуываемое «На дне». Мы играем его в этом самом театре, в этих самых стенах. Остались те же декорации и мизансцены, изменилась только наша аудитория: она вся новая».

Эта изменившаяся аудитория нового зрителя создала и новую атмосферу, в которой образ Луки стал приобретать все отчетливей и отчетливей новое и подлинное свое выражение.

И именно потому, что Москвин художник необычайной чуткости, он не мог не уловить веяния, идущие от зрителя к нему, актеру, на сцену.

Но так же, как и тридцать шесть лет назад, Лука остается созданием глубоко реалистическим. Жанризм со всеми его дешевыми побрякушками бытовой «справденки» был всегда ненавистен Москвину, даже в ту пору, когда МХТ придерживался натуралистических приемов. Москвин бунтовал против навязываемых ему внешних подробностей. Его долго учили ходить какой-то особой страннической походкой и предлагали еще тысячи всяческих «приспособлений» для того, чтобы образ был «совсем как в жизни».

Но памяты были Москвину встречи с людьми самых пестрых состояний, в том числе и со странниками вроде горьковского Луки. И никакой режиссерский показ не мог вытеснить из «аффективной памяти» подлинную жизнь.

Натурализм, будто бы воссоздающий жизнь «такой, как она есть на самом деле», оказывается величайшей ложью и настоящей театральной условностью перед великой правдой реализма. Эту великую правду Москвин раскрывает всем своим творчеством.

За горьковским Лукой — чеховский Епиходов, образ вполне чеховский и вполне москвинский, образ, в котором автор и актер как бы слились, взаимно обогащая друг друга.

Чрезвычайно любопытна история создания образа и у Чехова и у Москвина. М. П. Чехов в книге «Анто Чехов и его сюжеты» говорит, что прототипом для Епи-

ходова послужил знакомый семье Чеховых молодой человек А. И. Иваненко, большой неудачник, за которым числилось немало несчастий чисто епиходовского стиля. О том же свидетельствует и А. С. Грузинский, рассказавший трагикомический случай из жизни Иваненко. Иваненко держал экзамен в консерваторию по классу рояля и выдержал. Но на его долю нехватило инструмента. Тогда ему предложили, не пожелает ли он учиться играть на флейте. На флейте, так на флейте! Иваненко согласился. Но, увы, с флейтой так ничего у него и не вышло. Бедняга продолжал мечтать о рояле.

К. С. Станиславский, со своей стороны, считает, что прототипом для Епиходова послужил лакей, который жил на даче в Любимовке и ходил за Антоном Павловичем. «Чехов часто беседовал с ним, убеждал его, что надо учиться, надо быть грамотным и образованным человеком. Чтобы стать таковым, прототип Епиходова прежде всего купил себе красный галстук и захотел учиться по-французски. Не знаю, какими путями, идя от служащего, Антон Павлович пришел к образу довольно полного, уже немолодого Епиходова, которого он дал в первой редакции пьесы».

К сожалению, К. С. Станиславский в своей книге не приводит рассказ о другом, несомненном прообразе Епиходова, о котором он сам вспомнил в одной из своих статей о Чехове. К. С. Станиславский рассказывает, что летом 1902 года А. П. Чехов, задержанный болезнью жены в Москве, часто ходил в сад «Эрмитаж», где у него среди эстрадных номеров был один особенно любимый — фокусник-жонглер. Это был большой мужчина во фраке, толстый, немного сонный, отлично, с большим комизмом разыгрывавший, среди своих жонглерских упражнений, неудачника. С ним приключалось двадцать два несчастья. Подбрасываемое яйцо вдруг ударялось в лоб, заливая желтком все лицо, грудь рубашки; тяжелое ядро попадало на мозоль или ударялось об лоб, на лбу моментально вскакивала громадная шишка и т. д. И лицо у фокусника, в котором жил отличный актер, выражало при этом самую искреннюю растерянность, смущение, виноватый конфуз. Чехов каждый раз громко хохотал, так закатывался смехом, что ему приходилось привставать с кресла, чтобы вздохнуть, и приговаривал: «Чудесно же, чудесный комик!»



Н. М. Москвин в роли Фомы Опискина
«Село Степанчиково» Ф. Достоевского. 1917 г.

Гротескные очертания Епиходова своим происхождением обязаны именно этому фокуснику.

Роль не находила в театре подходящего по фигуре актера (немолодой, полный, — заметим, что и фокусник в «Эрмитаже» был «большой мужчина»), и в то же время театру очень хотелось занять в «Вишневом саде» И. М. Москвина, который очень нравился Чехову. И. М. Москвин в то время был юный и худой. Москвин применил роль к своим данным, говорит К. С. Станиславский, причем воспользовался трюками, проделанными на одном из закрытых капустников, где он изображал «слугу в балагане — старательного дурака вроде рыжего в цирке, который опускал и поднимал занавес всегда не во-время. Он прислуживал фокусникам, подавал не те предметы, которые им были нужны, наивно выдавал секрет трюка, ставил в дурацкое положение самого фокусника».

Чехов смотрел Москвина — Епиходова на репетиции «Вишневого сада» и остался очень доволен. «Я именно такого и хотел написать», — сказал он. Многие смешные словечки были присочинены самим Москвиным, и Чехов разрешил их вставить в текст пьесы. Несомненно, что Москвин очень удачно раскрыл содержание епиходовского образа, чутко угадав его эксцентрические очертания, для воплощения которых он воспользовался уже испытанным им приемом, проделанным на капустнике. Так в одно гармоническое целое слились авторский замысел и актерская интуиция.

Епиходов Москвина — редкий по удаче образчик сценической карикатуры. «Тупая самовлюбленность и обидчивость, всегда уязвленное самолюбие и вместе с тем какой-то омещаненный романтизм», — так определял основное в образе Н. Е. Эфрос. Епиходов обычно зачисляется в ряд гротесковых созданий Москвина. Думается, это не совсем так, хотя несомненно, что в рисунке Москвина много штрихов тонкой и умной карикатуры, моментами раскрывающейся в некоей даже эксцентричности.

Но вот что говорил Немирович-Данченко как раз по поводу Епиходова у Москвина. «Москвин, болевший после сезона «Братьев Карамазовых», — он надорвал сердце в работе над Мочалкой-Снегиревым, — после длительного перерыва во время киевских гастролей снова выступил в Епиходове и поразил всех новым оттенком исполнения. В его

Епиходове неожиданно раскрылись черты глубоко трагикомические». Это совершенно верное наблюдение. Епиходов Москвина не только нелеп и смешон с его двадцатью двумя несчастьями, но и скорбен и даже, если хотите, моментами страшен.

Вот наблюдает Епиходов сцену кокетства Дуняши с лакеем Яшкой. Москвин — Епиходов жует яблоко. Он являет вид не только полной растерянности, но и глубокой трагичности. Так неожиданно раскрывается в этом нелепом конторщике, читавшем Бокля, зародыш Отелло, — Отелло, обманутого в своей доверчивости.

* * *

В этой смене буффонного драматическим, комического лирическим одна из сильнейших сторон москвинского таланта; страдающее лицо, как и лицо комическое, показывает Москвина с глубочайшим проникновением в драматическую и комическую сущность роли.

Вот два образа, и не из самых крупных по своему масштабу, в москвинском репертуаре: Загорецкий в грибоедовской комедии и учитель Кастьянов в пьесе Найденова «Стены». Загорецкий — жизнерадостный мерзавец с наглым свистящим и шипящим хохотом. Этот хохот, переходящий в хохоток, — самое, конечно, запоминающееся в москвинском образе. И в этом же сезоне он играет Кастьянова. По единодушному утверждению критики, Москвин пошел дальше автора и создал глубоко трогательный и скорбный образ: «робость перед жизнью, искание правды только в мечте» — вот что было основным в москвинской тональности. «Какая-то особенная чистота и внешняя, и внутренняя. Весь он так и светится, как стеклышко».

Эта небольшая роль раскрыла в Москвине еще одну очень глубокую черту: проникновение в душевный мир «маленького человека». Это очень ярко сказалось в образе пушкинского станционного смотрителя Вырина, сыгранного им в кино. Дальнейшее и своеобразнейшее развитие темы о маленьком человеке раскрылось у Москвина в одном из самых грандиозных его созданий — в образе Мочалки, штабс-капитане Снегиреве, шуте с трагическим сердцем.

Критик П. Ярдев, в своей обширнейшей статье о «Братьях Карамазовых» в Художественном театре дав-

ший прекрасный образец полного описания спектакля, проследил шаг за шагом Москвина в тех двух эпизодах, в которых появляется Снегирев: «Надрыв в избе» и «Надрыв на свежем воздухе». Эти эпизоды сами по себе для общей композиции спектакля и для раскрытия фабулы никакого значения не имеют. Их можно было бы вымарать без ущерба для целостности впечатления. Но они были сохранены, и благодаря трагической силе москвинского исполнения эти два «лишних эпизода» стали, наряду со сценой в Мокром, лучшими, совершеннейшими моментами всего спектакля.

Вернемся к записям Ярцева: «У Москвина чудесный грим. Лидо белое, глаза добрые и рыжая «мочалка». Он одет в длинное рыжеватое пальто, из-под которого видны жалкие парусиновые брюки-трубочки поверх нечищенных недлинных сапог. Возбуждение, боль постоянная (он все время топчется, срывается с места), испуганное лукавство — все это взято смело, приподнято до изображения трагического. Москвин играет вообще очень смело, но он все переживает с начала до конца и поэтому все может в роли.

В эпизоде «На свежем воздухе» Москвин достигает предела высокого сценического искусства. Особенно чудесна в нем постоянная растерянность, двойственность и великая душевная боль, которая заставляет Снегирева иногда на секунду перед словом останавливаться, набирать воздух и произносить слово, опуская его звук так, что кажется, что он сейчас или замолчит, или зарыдает. Но он продолжает; слушать его больно до слез, а между тем все это говорится внешне спокойно, нигде нет крикливости или дурной театральности. Почти со страхом произносит Москвин: «В маленьком существе, а великий гнев-с». С силой потрясающей он заканчивает сцену: «Вот вам деньги-с! Вот вам деньги-с! Доложите пославшим вас, что Мочалка чести своей не продает». И весь вдруг изменившись, оступившись, плачущей, срывающейся, захлебывающейся скороговоркой кричит, повернувшись на бегу: «А что же бы я моему мальчику-то сказал, если бы у вас деньги за позор наш взял?»

Да, так велик был этот надрыв, так силен был этот вызов уязвленной гордости, так страшен безумный человеческий гнев.

Надежнейшую и крепчайшую опору для себя находит Москвин в созданиях великих русских национальных писателей — в Достоевском, Толстом, Салтыкове-Щедрине, Островском и Гоголе.

За Мочалкой следовал образ вполне контрастный — уже не надрыв и не вопль, но предельная простота и примиренность — Федор Протасов в толстовском «Живом трупе». Для него Москвин нашел сквозное действие, которое он определяет так: «Федя сам говорил о непротивлении злу; о том, что нужно не мешать людям жить, что надо приносить во имя этого жертвы. Себя убрать, никому не мешать, даже симулировать смерть, чтобы жене было легче жить с человеком, которого она по-настоящему любит».

Когда толстовская пьеса была сыграна в Художественном театре, много писалось о том, что Москвин не дает того барина, каким несомненно является у Толстого Протасов. Это, может быть, и верно, но Москвин безгранично расширил рамки роли именно тем, что не барственность Федей Протасова стала зерном образа. Москвин раскрыл в себе как раз то толстовское, что выражалось в простоте и глубокой правдивости москвинского исполнения, со всеми противоречиями толстовства: и непротивленчество, и примиренность, и вместе с тем, при очень большой простоте, та дерзновенность, с которой «живой труп» — Протасов — срывает маску с фальшивого, лицемерного и жестокого «общества».

Целый ряд моментов навсегда врезался в память и чувства тех, кто видел Москвина Федей Протасовым. Вот он ничком на диване, зарывшись лицом в подушки, слушает дыганские песни. Москвин очень музыкален, музыкальная стихия родственна всему его темпераменту. В. И. Немирович-Данченко прав, говоря, что Москвин «великолепно передал увлечение стихией дыганщины — через захватывающую дыганскую песню, то остро любовную, то широко степную, через разгульность, через вихри счастья и горя — обливать слезами действительность и мечтать о великопешной свободе, разорвавшей все условности светского быта, унылой законности, рабского порядка, лицемерия». Это увлечение дыганщиной очень верно схватывало «толстовскую» сущность образа.

Так же как в той сцене, когда приходит к Феде Маша,— Москвин с замечательнейшим, на мой взгляд, проникновением в чисто художественную манеру Толстого читал начальные строки написанного Федей рассказа: «Поздней осенью мы сговорились с товарищем съехаться у Мурыгиной площадки. Площадка эта был крепкий остров с сильными выводками. Был темный, теплый, тихий день. Туман...»

Это, конечно, писал не Федя Протасов, а сам Толстой. .'. *Темный, теплый, тихий день...* С какой простотой и музыкальностью, как по-толстовски, произносил эту фразу Москвин.

Был в роли момент потрясающей, трагической силы. Первая картина четвертого действия, отдельный кабинет трактира. Федя после беседы с Иваном Петровичем остался один. Он готовится к самоубийству. У Толстого такая ремарка: «Федя вздыхает облегченно, запирает за Иваном Петровичем дверь, берет револьвер, взводит, прикладывает к виску, вздрагивает и осторожно опускает. Мычит: «Нет, не могу, не могу, не могу!»

У Москвина бледнело лицо, делались невидящие глаза. Но, когда опустилась рука с револьвером,— вспыхивал целый взрыв радости, огромной, все заливающей животной радости. Сделано это было с необычайной смелостью.

Если еще останавливаться на чисто толстовских блестях в игре Москвина, то следует сейчас же указать на разговор Протасова с Петушковым в трактире. Федя рассказывает, как он симулировал смерть и как нашли потом труп утопшего, принятого за Протасова:

«Федя. Нашли; представьте, — через неделю нашли тело какое-то. Позвали жену смотреть. Разложившееся тело. Она взглянула. — Он? — Он. Так и осталось. Меня похоронили, а они женились и живут здесь и благоденствуют. А я — вот он! И живу и пью. Вчера ходил мимо их дома. Свет в окнах, тень чья-то прошла по сторе...»

Здесь Москвин делал паузу, а затем заканчивал фразу: «Иногда скверно, а иногда ничего. Скверно, когда денег нет».

В том, как был сказан конец фразы — «Иногда скверно», раскрывался со всей выразительностью подтекст: да, скверно на душе потому, что вот он прошел мимо их дома; свет в окнах, тень чья-то прошла по сторе. Какая



П. М. Москвин в роли Хлынова
«Горячее сердце» А. Островского, 1926 г.

здесь толстовская сила, какая толстовская правда глубоко вскопанных чувств и как верно нашла она, эта могучая правда, свое выражение в интонации Москвина!

В сцене у следователя в интонациях Москвина звучала та же толстовская сила, но здесь уже была сила обличения: «И вы, получая 20-го числа по двугривенному за пакость, надеваете мундир и с легким духом куражитесь над ними, над людьми, которых вы мизинца не стоите». И вся сила этого обличительства была в той простоте, с какой обращался к следователю Москвин.

Смерть Феде игралась Москвиным в таких неожиданных приемах, в таком свете любви, что это дало повод сравнивать Москвина с Дуэ. Федя — Москвин умирал, как Маргарита Готье у Дуэ. Но не в этих сравнениях дело. Самое замечательное, — ибо это было очень толстовским, — было то, что в предсмертные слова Протасова вкладывал Москвин оттенок своеобразного юмора, которым выражал Федя Протасов то самое человеческое, что было в этом «живом труп»: «Мне этак лучше. Ведь я уже давно... готов...» А когда нагнулся над ним доктор, Москвин с какой-то ласковой иронией добавил: «Я без доктора знаю...» А потом заплакал: «Как хорошо... Как хорошо...»

Всегда ли Москвин сливается с образом автора? Далеко не всегда. Для него характерно, что авторский образ он расцветчивает своим творчеством. Вот он нащупывает что-то радостное, близкое своей душе и озарит роль каким-то ярким пятном, потом на другой кусок набросит краски, неожиданно яркие, смелые; своей индивидуальностью пропитывает он все, к чему прикасается. Роль для него «словно какая-то канва, по которой он раскрашивает свою индивидуальность», — как очень образно выразился однажды о Москвине В. И. Немирович-Данченко.

Москвин рисует роль не цельно, не законченно, а штрихами, мазками. С особенной убедительностью раскрылась эта манера в образе Прокофия Пазухина. Сейчас трудно рассказать, каким на протяжении всего спектакля был Пазухин в изображении Москвина. Врезались в память отдельные куски, эти, как говорил Немирович-Данченко, «пятна» — они-то и дают ощущение всего образа. Для меня таким пятном была заключительная сцена

первого акта «Пазухина», когда метался Прокофий Иванович по комнате и кричал; это был даже не крик, это был вопль, звериный, страстный вой: «Портного, цырюльника (*рвет себя за бороду*)! Да возьмите вы ее, ешьте вы ее. Лошадь скорее, шапку. Где моя шапка?» — а затем, после этого вопля, обессиленный Прокофий протяжно, рыдающе-надрывно говорил: «Господи, бежать-то некуда, зарезали меня, погубили».

Всю волю к наживе, к обогащению, всю жадность к деньгам и страх потерять деньги и, вместе с тем, поистине безмерную по жестокости радость победителя передавал Москвин в четвертом акте.

В сцене, когда поймал Прокофий Иванович Фурначева и заставил его писать расписку, сколько издевки, сколько мрачного юмора было в интонациях Москвина! Слова Живоедихи, с изумлением взиравшей на это торжество победителя: «Вот как ожесточился человек», — были совершенно оправданы той подлинной ожесточенностью, с какой выражал Москвин и издевку, и радость, и поистине стигийное свое ликование!

«Эй вы, слушайте! Теперича тятенька скончался, и я теперича всему законный наследник. Все это мое. И это мое, и это мое, все мое». И вставала за купеческим сыном Прокофием Ивановичем Пазухиным та полоса истории, когда новой силой, силой тугой мощны, входили в русскую жизнь Пазухины.

Вряд ли можно утверждать, что образ Прокофия Пазухина дан Салтыковым в такой сгущенности обобщения.

В пьесе Салтыкова есть целый ряд персонажей, очерченных значительно сильнее, чем Прокофий Пазухин, — Лобастов, Живоедова и в особенности Фурначев — фигуры, может быть, по яркости красок сильнее. Но в спектакле МХТ эпоха «власти денег» раскрыта только Москвиным.

* * *

Как каждый художник, знал и Москвин неудачи на своем творческом пути. Возникали перед ним препятствия, им не преодоленные. Так, не задался Освальд в «Привидениях» не потому ли, что и сам Ибсен органически чужд Москвину и никогда не трогал, не волновал его темперамента, хотя, казалось бы, есть в материале

роли то, что могло быть Москвинным раскрыто с силой убеждающей.

Большая неудача и Дмитрий Самозванец в пушкинском «Борисе Годунове». По плану В. И. Немировича-Данченко, ставившего трагедию, исполнителю Самозванца нужно было раскрыть «высшую избранность Дмитрия, отмеченность перстом истории». Образ трактовался несколько символически, пожалуй, даже с мистическим звучанием. Москвин пошел за режиссером и потерпел поражение. Могучий реалистический талант Москвина как бы отступил перед ирреальным, чуждым ему режиссерским комментарием. Редко когда был Москвин таким невыразительным и скучным.

Вспоминается случай с Отерманом в «Драме жизни» Гамсуна, спектакле вполне условном. Но тогда потерпел поражение режиссерский подход, и вопреки ему, вопреки Гамсуну торжествовал реализм Москвина, вступившего в победоносное единоборство с ирреальным.

В список неудач нельзя не включить и Городничего в гоголевском «Ревизоре». Казалось бы, кому же, как не Москвину, играть Сквозника-Дмухановского, а на деле получилось, что Москвин играл не Гоголя, а Островского. Было что-то мягкотелое в его Городничем, и на протяжении всей роли прозвучал один только знаменитый монолог: «Чему смеетесь? над собой смеетесь», — монолог, смело разрешенный режиссерским приемом: Городничий произносит его, выйдя к самой рампе, обращаясь непосредственно в публику, причем в зрительный зал включается свет. Здесь на несколько минут торжествовала сила москвинского темперамента. Но это была одна лишь короткая вспышка.

Трудно объяснить эту неудачу. Н. Е. Эфрос утверждал, что все дело в том, что тональность юмора Москвина «не подходит» к гоголевскому юмору. Н. Е. Эфрос не дождался одной из самых блестящих побед Москвина — Ноздрева в «Мертвых душах», которая, несомненно, заставила бы его отказаться от своего предположения.

Если искать неудачи в творчестве сильнейших русских актеров-реалистов, то мы найдем несколько примеров таких же трудно объяснимых поражений. Ведь не вышел же Городничий у Прова Садовского, блестящего исполнителя Осипа в том же «Ревизоре», и совсем не удался у велького Мартынова Хлестаков.

Юмор Москвина особого качества, особого звучания. Он никогда не бывает юмором «беспримесным» и почти всегда окрашен или очень яркой и смелой эксцентрикой, или переходит в тональность трагикомическую (Епиходов). Юмор Москвина не может быть легкомысленным и скользким по поверхности. За внешне смешным раскрывается иногда нечто такое, что становится поистине страшно. Конечно, был очень смешон его Фома Опискин, но как и весь спектакль, так и исполнение Москвина было пронизано глубоким драматизмом, ибо страшную жизнь села Степанчиково раскрывал Художественный театр и страшный облик Фомы Фомича Опискина рисовал Москвин.

Этот спектакль, впервые сыгранный 13 сентября 1917 года, публикой и критикой был воспринят с необычайной страстностью. В картине прошлого, нарисованной Достоевским, увидели нечто грозное и совсем недавнее. В истории Фомы Фомича, поселившегося в имении полковника Ростанова, как бы читали грязную и страшную историю Распутина. Москвин по авторской характеристике должен был изображать «самого ничтожного, самого малодушного выкидыша из общества, никому не нужного, совершенно бесполезного, совершенно гаденького, но необъятно самолюбивого и вдобавок не оларенного решительно ничем, чем бы мог он хоть сколько-нибудь оправдать свое болезненно раздраженное самолюбие». Москвин сделал из Фомы «угнетенного и забитого, может быть, в самом деле битого, из Фомы тайно сластолюбивого и самолюбивого, из Фомы, огорченного литератора, из Фомы, шута из-за насущного хлеба, из Фомы в душе деспота» нечто грандиозное.

О, это было уже совсем не смешно, когда издевался Опискин — Москвин над Фалалеем с его «камаринским мужичком» и сном «про белого бычка». А сцена, в которой Фома Фомич требует, чтобы называл его полковник Ростанов превосходительством? В этой сцене Москвин буквально заставлял содрогаться зрителя. Нет, это не был осложненный образ Тартюфа, как говорили иные. Это было очень русское лицо, лицо, обезображенное условиями той социальной действительности, которая превратила ничтожество в маленького деспота. И был безобразником этот

хвостун и нахал, источающий из себя зависть и яд при каждой встрече, при каждой чужой удаче.

Сам Москвин прекрасно определил сквозное действие для своего Фомы Фомича: «Я в этой роли внушил себе такую мысль: хочу быть королем, хочу быть первым, хочу, чтобы королевское кресло было у меня. Буду делать все безобразия, только бы быть первым. И у меня получился жуткий образ». Фома никого и ничего не признает и прет по своей линии. «Его выгнали вон, он вылетел с балкона, попал в овраг, он уничтожен, но через три секунды, как ни в чем не бывало, он опять хочет быть королем, опять карабкается на трон». Да, образ получился поистине жуткий!

А вот другой образ русского безобразника: Хлынов в комедии Островского «Горячее сердце».

«Горячее сердце», на мой взгляд, занимает одно из значительнейших мест в репертуаре пореволюционного МХАТ. Театр должен был противопоставить хлыновскому темному царству стяжательства и всяческого свинства, тупости и всяческого попрания нравственных законов мир «горячих сердец», вырастающих до активного протеста.

Художественный театр не увлекся жанром. Приемы высокого мастерства, раскрывая сущность темного царства, придавали жанру глубокую обобщенность. Спектакль раскрывал «градобоевщину» и «хлыновщину», как явления эпохи. Вместе с тем это был спектакль ярчайшей театральности: и чудовищный по безвкусию сад Хлынова и эпизод с хлыновскими «разбойниками» — это маскарад, очень русский по сути и очень по форме напоминающий карнавал комедиантов площадной народной комедии. Это было торжество ярких, смелых и буйных красок. И безобразник Хлынов в могучем — иного не подберешь слова — исполнении Москвина был до краев наполнен этими же буйными силами. Нечто необузданно стихийное чувствовалось в каждой интонации, в каждом движении Москвина. И это впечатление охватило зрителя сразу, с первого же появления Хлынова, запевающего широкоую и удалую народную песню.

Но не было ничего умирительного и задушевного в этом москвинском образе. В. Г. Сахновский писал, что «образ Москвина—Хлынова поистине страшен и жесток. Со сцены в исполнении Москвина, из-за юмора и могучего вопло-



Н. М. Москвин в роли Ноздрева
«Мертвые души» Н. Гоголя. 1932 г.

щения народной стихии катили волны такой разрушающей силы, что то царство, которое имел намерение разрушить Островский, разбито и смыто силами дарования Москвина». Он с такой яркостью показал и омерзительность этой «народной стихии», стихии безобразничества, буйства и хамства, что поистине отвратительным и жутким предстало перед зрителем это мертвое царство темного прошлого.

Но Хлынов Москвина был живым, полнокровным.

Нечто озорное и буйное раскрывалось и в другом огромном создании Москвина — в Ноздреве. Кипучий темперамент при внешнем спокойствии помогает Ноздреву дойти поистине до геркулесовых столбов лганья и бахвальства. Он шулер, скандалист; это живет в его натуре, он наглец. И при всем том в нем есть какая-то обаятельность. Это особая артистическая обаятельность самого Москвина. И у Гоголя Ноздрев не страшен; это не Плюшкин, не Собакевич, не Манилов, жуткие облики которых смотрят на нас со страниц «Мертвых душ».

Мне кажется, что Москвину было весело работать в процессе создания образа. И сквозное его действие Москвин определил так: «Ноздрев все делает для того, чтобы его собственная жизнь была сладкой, беззаботной. Он из всякого пустяка хочет извлечь пользу: «Тут сорвать, там сорвать, только бы мне сладко жилось».

В творческой встрече с молодыми актерами и режиссерами московских театров, организованной Всероссийским театральным обществом, Москвин рассказал о важнейших и существеннейших процессах в своей работе над образом.

Играть «от себя» или «от образа автора»? — вот острейший вопрос, который по-разному решается современными актерами. Москвин отвечает на него так: «Я прежде всего стараюсь идти от автора, от пьесы. Я там ищу путь. Я стараюсь выяснить, какую цель ставит автор для данной роли, зачем она автору нужна, какие краски он хотел ей придать. Я считаю, что нельзя играть образ оторванным от замысла автора пьесы, иначе уродуется пьеса, и игра вызывает только недоумение. Кроме того, если образ идет вразрез с замыслом автора, он не будет живучим. Все

будет как будто благополучно, внешне образ создан хорошо, играется с темпераментом, но если образ не лег на автора, то непременно будет чувствоваться, как где-то высовывается кость из его тела. Если же роль ложится на автора, то тогда дело верное».

Это положение, конечно, бесспорно, и нельзя не поверить Москвину, что именно так он и начинает работу свою над образом. Но еще его учитель по Филармонии В. И. Немирович-Данченко утверждал, что тот образ, который творит Москвин, всегда не похож на задуманный автором; он авторский образ расцветчивает своим творчеством.

Я думаю, что это действительно так и есть, ибо Москвин настолько яркая индивидуальность, что он не может органически слиться с автором до конца. Он настолько неожиданный и вместе с тем глубокий художник, что может варьировать созданный им образ на разные лады. В Художественном театре совершенно серьезно уверяли, что, играя Голутвина в комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты», он создал восемнадцать изображений, найдя каждому верные и яркие краски.

Впрочем, мы уже старались доказать, что Москвин и не думает уничтожить до конца свою личность, растворившись в образе автора. Свое, москвинское, он сохраняет в каждой роли, в каждом образе.

В той беседе, из которой мы приводили подробности творческого процесса Москвина, есть много любопытных указаний, касающихся дальнейших приемов работы актера над образом. «Актеру необходимо уяснить себе социальное положение человека, которого ему предстоит сыграть. Надо точно знать, кто он такой — барин, купец, крестьянин или пролетарий, ибо социальное положение накладывает громадный отпечаток на весь облик человека. Если же актер упустил это, он, наверное, наврет в роли».

Далее: «Когда работаешь над ролью, необходимо знать основные черты характера того человека, которого играешь, знать, чем он отличается от других людей. Если актер сумеет установить, каковы основные черты характера персонажа, чем он замечателен, какие у него есть любопытные особенности, то это поможет актеру найти характерность образа. Необходимо также знать окружение дан-

ного персонажа, уметь определить, какие это люди, с которыми он общается. Социальное положение играет очень большую роль, оно делает понятным образ мыслей данного человека, помогает уяснить себе его чувства, его симпатии и антипатии. В зависимости от этого становится понятным, почему этот человек говорит именно такими, а не другими словами, почему он действует так, а не иначе».

Москвин здесь говорит почти теми же словами, какими девяносто лет назад говорил отец русского реалистического театра М. С. Щепкин. В письме Щепкина к С. Шумскому мы можем прочесть те же наставления: «Для поверки себя и советов всегда имей в виду натуру. Влазь, так сказать, в кожу действующего лица, изучай хорошенько его особенные идеи, если они есть, и даже не выпускай из виду общества его прошедшей жизни».

Еще: «Старайся быть в обществе, сколько позволит время, изучай человека в массе, не оставляй ни одного анекдота без внимания... всматривайся во все слои общества, без всякого предубеждения к тому или другому».

О чем говорит эта родственность взглядов современного нам актера с убеждениями основоположника русского реалистического театра? О том, что Москвин стоит именно на том прочном грунте реализма, который есть почва для реалистического искусства.

«Московский Художественный театр основан на лучших традициях щепкинского реализма», — всегда утверждал К. С. Станиславский. Москвин — вернейший представитель мхатовской школы, он подлинный мхатовец во всем, что он сам делает на сцене, во всем, чему он учит молодое артистическое поколение, ему современное.

Что он актер, воспитавший себя в системе сценического учения К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, ярко раскрылось в той самой творческой встрече с молодежью, о которой мы говорим сейчас. Москвину задали вопрос: в какой мере он свои личные переживания использует в работе над ролью? Он ответил: «В работе над ролью бывают и такие моменты, когда приходится искать подходящие к образу мотивы из своей собственной жизни. Иногда ищешь какую-то ниточку данного переживания, чувствуешь, что что-то, схожее с этим чувством, ты

уже переживал раньше, но определить еще не можешь. Но вдруг, когда углубишься в себя, становится ясно: ах да, вот где родина этого чувства, и как только связь установлена, начинаешь вскармливать в себе необходимые переживания, так как теперь они тебе понятны. Тут уже не только голова работает, но непременно начинает волноваться нутро».

Не буду приводить еще целый ряд высказываний. Речь, например, шла об общении с партнером на сцене, о ролях, противоположных индивидуальности актера, и прочее. Эти высказывания лишней раз подтверждают мхатовские основы, на которых вырастал и вырос в огромнейшего мастера Москвин. Я привел его мысли о поисках «родины чувств», имея в виду прежде всего то, что составляет самое существо творчества Москвина, его подлиннейшую народность.

Откуда создавал Москвин эти свои глубоко национальные образы, о которых мы говорили здесь? Где была родина этих чувств? В той русской жизни, которую так хорошо впитал в себя Москвин. Это и воспоминания детства за «китайской» стеной, это и русские проселочные дороги, по которым ходил он, это тот пестрый мир людей разных сословий, чинов и званий, с которыми он сталкивался. И все это — впечатления, встречи, разговоры, песни — навсегда запечатлелось в сознании, все это стало источником, питавшим творчество. Это были его родники, всегда живительно благодатные.

Когда думаешь о приемах его творчества, приемах мастерства прежде всего реалистического, понимаешь, что воспоминания о Москвине-актере всегда начинаются от каких-то отдельных «пятен», отдельных штрихов. У него нет изощренной виртуозной техники. Может быть, он даже беден внешними средствами. Во всяком случае, они никогда не были у него самоцелью, и не к этой изощренности шел он, как мы припоминаем, еще со школьной скамьи. На внутреннюю содержательность наталкивал его интуицию Немирович-Данченко.

Эти пятна... Так и видишь нервные тонкие пальцы Снегирева, руки царя Федора, о которых сам Москвин говорит, что они «беспомощные», слышишь гнусный хохот Загорецкого, вопль отчаяния Пугачева, потрясающего клетку, надрывно-визгливый и вместе торжественно-теат-

раальный крик Мочалки-Снегирева, топчущего деньги, видишь примиряющую улыбку умирающего Федя Протасова, в предсмертных словах которого тонут слезы скорби в тонкости юмористической усмешки, слышишь удачную песню Хлынова, видишь прищуренный глаз Поздрева и оторопелое лицо Епиходова. Сколько в творчестве Москвина близкого нам, радостного и очаровательного, сколько русского, народного!

И радуешься ему, ибо все у Москвина залито таким сверкающим светом, все это так широко, так сильно и мажорно, как широка, светла, могуча и радостна наша великая родина, одним из замечательнейших художников и верным сыном которой является Иван Михайлович Москвин.

Юр. Соболев

В. И. Качалов

Старая Вильна. Кривые узенькие переулки. Дома, крытые черепицей. Древние костелы, на горе — остатки феодального замка Гедимины, и тут же ветхая пушка, кряхтящим выстрелом сообщавшая виленцам время — двенадцать часов пополудни. В центре города — торжествующе пузатый православный собор, и перед ним площадь — плац-парад, — напоминающая виленцам, что Литва, «отныне и во веки веков», ходит под самодержавным скипетром православных царей. Еще живы улочки бывшего еврейского гетто — запутанный клубок косых переулочков шириною в два-три метра с покосившимися домами и нависающими над головой рядами «этажей». Нищета невообразимая.

В одном из виленских домиков 30 января 1875 года родился В. И. Качалов. Семья патриархальная. Отец — униатский священник Шверубович, мать — Мелитина Матвеевна, тоже духовного звания.

Если в старых актерских биографиях составители их начинали обязательно с фразы «еще в детстве» и дальше следовал перечень прирожденных талантов и склонностей, то в отношении Васи Шверубовича такая попытка была бы обречена на неудачу — никаких «неизгладимых впечатлений», никакой «непреодолимой тяги» к театру.

Гораздо большим театралом в семье Шверубовичей был старший брат — Анастасий. Он кончил семинарию,

но пошел на юридический факультет университета, а затем поступил чиновником в одно из вильонских учреждений. У Анастасия имелись кое-какие связи и знакомства по искусству, в частности театру. Одна из таких почти дружеских связей — известный в то время оперный баритон Брыкин. Брыкин приехал в Вильну на гастроли. Анастасий берет на один из спектаклей с участием Брыкина своего четырнадцатилетнего братишку — гимназиста Васю.

И вот тут-то будущий Качалов получает первую театральную «рану». Шел «Демон» Рубинштейна. Брыкин — демон. Фантастический сюжет, музыка, лермонтовский стих опьянили мальчика. Двор, улица, товарищи — все на время сделалось скучным, будничным, серым, отодвинулось на второй план. «Я, — вспоминает Качалов, — взбирался на шкаф, надевал старую отцовскую рясу и без конца цел и играл демона». Скала-шкаф надолго завладела вниманием мальчика и рисовала детскому воображению заманчивые и пленительные картины. Вася решил непременно стать оперным актером.

Вильна прежде считалась театральным городом. Среди той страшной национальной розни, которую селяла рука самодержавия, театр был единственной общественной отдушиной. Конечно, и вокруг него до известной степени скрещивались шпаги той же национальной розни. Так русский театр невольно попал в неприятное положение национального монополиста и бойкотировался частью польского общества. Но, с другой стороны, атмосфера внутри театра и вокруг него была обычной для того времени атмосферой интеллигентской оппозиции царской политике. И это примиряло его с зрителем, тогда еще далеко не широким и не массовым. Стремление к театру польской молодежи брало верх и влекло к нему, выделяя даже актерские кадры. Из Вильны пришли к театру не только Швербювич-Качалов, но и такие актеры, как ныне уже покойный К. Бравич (хорошо известный талантливый актер Малого театра), Смоляков, отличный просяк и комик, великолепный комедийный и водеvilный исполнитель (к сожалению, позже загубленный успехом в петербургском «фарсе») и др. В Вильне начинала и получила известность В. Комиссаржевская, создавшая здесь свои лучшие роли: Ларису в «Бесприданнице» Островского и подростка Розы в «Бое бабочек» Зудермана. В Вильне

была создана одна из культурнейших в свое время театральных антреприз К. Н. Незлобина, тоже хорошо известная позже в Москве по «театру Незлобина».

Но не оперный демон, а другая, «драматическая» встреча решила театральную судьбу Васи Шверубовича. Служивший в Вильне молодой П. Н. Орленев снимал комнату у жившего на одном дворе с Шверубовичами дьячка. Орленев был в те поры «специалистом» на водевили и играл их с исключительным мастерством — мягко, с каким-то, по мере возможности, психологическим и просто логическим оправданием. В этом смысле он завершал мартыновскую школу игры. В водевилях в Вильне выступала и Комиссаржевская, особенно любившая водевили с пением — «Цыганка», «Волшебный вальс» и др.

Орленеву пришлось готовить по репертуару водевилей «Школьная пара» — роль гимназиста. Где взять мундир? В театральном гардеробе не оказалось подходящего. Орленеву пришло на ум — обратиться к соседу, Васе Шверубовичу. Он с удовольствием согласился. Но примерка принесла разочарование: мундир оказался слишком длинным. Тогда Вася решил обратиться к товарищу-однокласснику, мундир которого оказался как раз по плечу Орленеву. В итоге мундирной операции молодые люди сблизились, стали друзьями. Скромный, застенчивый Вася стал все чаще и чаще забегать к Паше Орленеву. С ним он чувствовал себя свободно. Читал стихи. Начались увлекательные беседы. «Водевилист» Орленев доверил новому другу свою мечту — сыграть Раскольников из «Преступления и наказания» Достоевского.

Если у Васи Шверубовича еще не было ответной тайны, которую он мог бы доверить Орленеву, то во всяком случае неоформленной, она уже зрела. Энтузиазм, горящие глаза, порыв собеседника — Орленева — будили в Васе представление об увлекательности актерской профессии. А когда Орленев, слушая качаловское чтение стихов и поправляя его, стал все чаще и настойчивее советовать ему идти на сцену, в актеры, уверяя, что для этого есть у него все данные, — жребий был почти брошен.

«Орленев решил мою судьбу. Он первый сказал, что я должен быть актером. И я уже знал, что буду им, что мой путь в театр», — вспоминал Качалов.

Закончился сезон. Орленев оставлял Вильну. Вася переходил в восьмой класс.

Памятью об этой исторической в судьбе Качалова встрече должен был служить том Достоевского, где напечатано «Преступление и наказание». Качалов тайком достает его из библиотеки брата Анастасия и вручает Орленеву. Своего рода клятва на Достоевском. Оба ее сдержали. На дальнейшем актерском пути: Орленев — лучший Раскольников¹, Качалов — незабываемый Иван Карамазов.

Для Качалова начинается недолгий период любительства, как переходная ступень к профессиональному театру. Первые шаги он делает еще в седьмом и восьмом классах гимназии. В ученических спектаклях Качалов сразу выдвинулся, стал заметен и показал возможности, значительно превосходившие даже самые строгие требования, предъявляемые к любителю. Ставились обычно отрывки из классических произведений. Качалов сыграл Хлестакова, Подколесина, Ноздрева, Ихарева и Несчастливцева. Уже в этих гимназических спектаклях Качалов привел в восторг своих мало искушенных зрителей исполнением Несчастливцева.

Петербург. Юридический факультет университета. Качалов избегает довольно частой ошибки, когда тяга к театру, способности и первые успехи заставляют «забыть все ради сцены», то есть остаться недоучкой. Качалов в основе студент Петербургского университета и актер, так сказать, «по совместительству». Конечно, масштабы и качество этого любительства уже совсем иные, чем в скромных ученических спектаклях виленской гимназии.

Качалов осторожен. Он понимает, что актеру нужна не только общая культура и кругозор, но и специальные знания, специальная работа над собой. Нужно учиться быть актером. В Петербурге славой просвещенного и внимательного к молодежи актера пользовался М. И. Писарев. Зная это, Качалов «дерзнул» побеспокоить маститого актера и просил послушать его. Видимо, заинтересовавшись чтением Качалова, Писарев посоветовал ему устроиться в каком-нибудь клубном спектакле, обещал непременно приехать его посмотреть и дал письмо к одному из устро-

¹ Орленев сыграл Раскольникова в 1839 году в Суворинском театре в Петербурге.



В. П. Качалов в роли Тузенбаха
«Три сестры» А. Чехова, 1901 г.

ителей таких клубных спектаклей за Невской заставой. Протекция Писарева возымела действие — Качалову дали в одном из ближайших спектаклей роль Валера в «Скупом» Мольера. Писарев сдержал свое слово — приехал на далекую окраину Петербурга, посмотрел весь спектакль и по окончании его зашел в уборную к лихорадочно-изволнованному юноше.

— У вас, — тепло сказал он ему, — несомненное дарование. Не бросайте, учитесь, играйте. Если понадобится, всегда к вашим услугам. Хотите, буду с вами заниматься. А пока играйте.

Вопрос для Качалова «внутренне» был решен окончательно. Конеч сомнениям. Вспоминались виленские беседы с Орленевым, гимназические спектакли и теперь напутственные слова Писарева. «Буду учиться, буду играть, буду актером».

Но что значило «играть»? Конечно, при таких данных, как у Качалова, устроиться в клубных спектаклях, подыгрывать знаменитостям или с одной репетиции разыгрывать какие-нибудь «Меблированные комнаты Королева» было нетрудно. Но это не значило учиться и оправдать писаревское «благословенье». Такой путь был опасен, он мог засосать и свести на-нет то, чем горела юношеская душа.

Качалов не становится на этот путь. С несколькими студентами он организует в университете любительский кружок, в который вошли юноши, перед которыми заманчиво мелькала впереди сценическая карьера. Большинство из них действительно стали впоследствии видными и культурными актерами, имея за собой столь редкое среди актерства университетское «прошлое», — студент Гайдебуров — впоследствии видный режиссер и организатор известного Передвижного театра, студент Покровский — по сцене Озеров, Н. Н. Михайловский — сын известного публициста Н. К. Михайловского, хороший актер и руководитель театральных антреприз, студент Нечаев — по сцене актер Мальский, и др. Для Качалова эти спектакли были той учебой, той серьезной подготовкой к настоящему театру, о необходимости которой ему говорил Писарев.

Особо важное значение для кружка приобретал вопрос режиссуры. Режиссер должен был быть настолько авторитетен, чтобы подготовка спектаклей превращалась в своего рода класс, учебу. Режиссер должен был соответствовать

повышенным интересам кружка, загореться ими. Вся эта сумма обстоятельств позволила пригласить в качестве режиссера-руководителя кружка В. Н. Давыдова, который стал первым сценическим учителем Качалова.

Если вспомнить покойного Давыдова и сравнить его с Качаловым, нетрудно установить то общее, что можно приписать влиянию Давыдова. Конечно, многое зависит от индивидуального совпадения, вернее, — от типового совпадения, если говорить об актерских категориях. Для обоих актеров наиболее характерны мягкость и теплота, отсутствие резкости, ломаных, кривых линий, острых углов. Мягкость, тепло, человечность Давыдов привносил, несмотря на свое амплуа комика, во все образы, даже те, которые традиция давно заменила шаржем, наигрышем, трюком, как, например, образ Расплюева. Черты эти в историческом обобщении можно назвать мартыновскими, ибо Давыдов, Орленев, Качалов — это ветвь мартыновской школы, вносящей и в героическое, и в лирику, и в юморного психологического тепла и правды.

В Качалове это отшлифовалось и осозналось не сразу. Молодой актер отдал дань театральному наигрышу, тому «верняку», которым приходилось завоевывать поначалу свой успех и свое положение на сцене. Преступить сразу эту линию наименьшего сопротивления Качалову не удалось. Но то, что было заложено в его индивидуальности, что подкреплялось его общей культурой, по сравнению с окружающим актерством, то уже давало свои ростки и в студенческом кружке.

«Театр, — говорил Станиславский, — враг мой. Щепкин был гениальный актер, но то, что вынесено из его гениальной природы, эти «щепкинские приемы игры» запомнились и увековечились на сцене. И тысячи актеров, уже вовсе не *Щепкиных*, повторяют в своей игре его приемы, нисколько не связанные с *их натурою* теперешних актеров, которая, однако, есть у каждого актера своя. Но она убита, затерта; на место этой своей природы актера выступила традиция сцены, дьявольская и деспотическая традиция, шаблонная и деревянная. Вот эту театральность, этот театр я ненавижу всеми силами души и уничтожению его служу».

И Станиславский и Художественный театр — явления, конечно, исторического порядка. Они возникли не сразу, и развивались в борьбе с традициями. Еще Пушкин своей

Гениальной дальнзоркостью предвосхитил идеи Станиславского, когда требовал от театра «истины страстей и правдоподобия чувствований». Борьба за подлинный театральный реализм объединила их на расстоянии века. Она шла, развиваясь от Пушкина к Станиславскому. И если по одну сторону еще жили и работали Глухаревы (известный пушкинский каламбур на «рев» актера Глухарева), трагики, о которых острили:

Своим голосом покроет
Канонаду он шутя, —
То, как тигр, он завоет,
То заплачет, как дитя,

комики Живокини и безвестные Аркашки Счастливецевы, то по другую сторону уже выступали Щепкин, Мартынов, Павел Васильев, Давыдов, Орленев и др. Этот намечавшийся водораздел и был уже по существу путь к Художественному театру, путь, который, конечно, не случайно привел туда и Качалова. Действовало тут не «роковое сцепление обстоятельств», а исторически обусловленное «стяготение».

Но не сразу Качалов, младший потомок мартыновской линии, пришел к Станиславскому и объединился с ним в «ненависти» к театру «дьявольских» традиций и «деревянных» штампов. Он признается, что до встречи с Художественным театром был он Актер Актерович, играл, «как и все, по готовым образцам, с установленными «тончиками», с выразительностью лишь внешней, с обычными приемами и знаками чувств вместо самых чувств». Но, несомненно, фундамент, «зерно» будущего Качалова уже закладывалось в студенческом кружке под благодатным воздействием простого, ясного, радостного В. Н. Давыдова, сразу обратившего внимание на незаурядное и далеко превосходящее любительские масштабы дарование студента Качалова. В студенческом кружке Качалов сыграл Грунцева в «Трудовом хлебе» Островского, Доронина в репертуарной тогда пьесе Николаева «Тайна», предводителя в тургеневском «Завтраке у предводителя», Жадова в «Доходном месте», Дудукина в «Без вины виноватые» и, наконец, трагика Несчастливцева в «Лесе».

Театральный Петербург скоро заговорил о новом замечательном ученике Давыдова — студенте Шверубовиче.

Спектакль «Лесе» решено было показать на более широкой публике — в зале б. Благородного собрания. Календарный листок с обозначением «19 ноября 1895 года» должен остаться навсегда в «деле актера Качалова», как знаменательнейшая дата его жизни. Осторожный В. Н. Давыдов не только не возражал против вынесения на широкую публику любительского спектакля, но даже настаивал на этом. Он уверял, что после знаменитого Рыбакова, увековеченного в «Лесе» самим Островским, никто не играл Несчастливцева лучше Качалова.

Редким было единодушие, с которым петербургская печать встретила, хоть и в любительском спектакле, но по существу театральным дебют Качалова. Критика считала, что «роль Несчастливцева была великолепно исполнена молодым талантом. Grim, модуляции голоса, прекрасная читка, позы — все было обдуманно и производило сильное впечатление. У него прекрасная, видная фигура, сильный и приятный голос, и, наконец, что важнее всего, в его игре замечается неподдельное чувство. Г-н Шверубович имел большой и заслуженный успех. После каждого действия публика неоднократно вызывала его».

Казалось бы, прямая театральная дорога лежит перед талантливым юношей и ему обеспечено поступление в Александринский театр, ибо Давыдов не раз в беседах с товарищами упоминал имя Шверубовича, увлекаясь и гордясь своим учеником. Но... правильно писал когда-то Чехов: «Актеры капризны, самолюбивы, друг друга терпеть не могут, и какой-нибудь X. готов душу продать нечистому, чтобы его товарищу Z. не досталась хорошая роль». И, может быть, именно потому, что Качалов был так талантлив, ему не оказалось места в Александринском театре, — он был «опасен», «конкугент».

После триумфов в «Лесе» Качалов устраивается в 1896 году как профессиональный актер всего лишь в маленькое товарищество, игравшее под Петербургом, в Стрельне.

* * *

Дело в Стрельне было приблизительным образом того, что ныне на театральном жаргоне зовется «халтурой».

Что могло привлечь сюда Качалова? Конечно, не материальная сторона, ибо, привыкший к студенческому бюджету, не избалованный в прошлом, скромный в настоящем,

он за ней не гонялся. Впрочем, материальные дела товарищества были не на высоте.

Не могла привлечь Качалова и художественная сторона, «святое искусство». О художественном уровне красноречиво говорил репертуар («Дядюшкина квартира», «Разрушение Помпей», «Тетка из Тамбова», «Супружеское счастье»), и притом каждый спектакль — «премьеры». Тем не менее полный сил, Качалов «играл с увлечением». «Была одна страсть, один запой, — вспоминал он позже, — играть, играть, играть». Если же за счет и промеж всяких фарсов удавалось кой-когда сыграть Жадова в «Доходном месте» или чеховского Иванова, а в бенефис щегольнуть любимым Несчастливцевым, молодая душа готова была примириться со всеми невзгодами и лишениями стрельнинского «жития». Вся труппа была молодая, многие здесь обыгрывались и выходили «в люди», а многие, конечно, погибали в бесшабашной и только издали романтической вольнице актерской богемы.

Но друзья Качалова, видевшие его в петербургских спектаклях «Леса», не дремали. Среди этих друзей оказались писатель Н. Гарин, — автор нашумевших в свое время романов «Детство Темы» и «Гимназисты», и известный художник И. Репин. Им казалось диким, что Качалов играет в Стрельне, а не в Петербурге. Нажали на Суворина, издателя «Нового времени», организовавшего незадолго до этого свой театр. Суворин уже слышал о Качалове и согласился взять его в труппу.

— Вы еврей? — был первый вопрос охранителя устоев православия.

— Нет.

— Что ж у вас фамилия такая? Надо переменить.

Дожидаюсь заведующего конторой, чтоб подписать договор, Качалов взял лежавший на столе номер «Нового времени». На первой странице сразу бросилось в глаза траурное объявление о смерти некоего «Василия Ивановича Качалова». Вопрос о сценическом псевдониме был быстро решен. Контракт подписал Шверубович, по сцене Качалов.

Безрадостной и мало интересной была короткая служба Качалова в театре Суворина. Трудно себе представить более тяжелую атмосферу, чем в этом театре. Не говоря уже о художественной беспринципности, все внутренние

взаимоотношения были построены на фаворитизме, семейственности, подсиживании, сплетнях. Нужно ли говорить, что талантливый, яркий, подававший большие надежды Качалов был сразу поставлен на «соответствующее» место, то есть его или не занимали, или занимали в самых маленьких, почти выходных ролях.

Однажды Суворин, увидев Качалова на какой-то репетиции, спросил, отчего он ничего не играет.

— Не дают, — прямолинейно и без обиняков ответил Качалов.

— А вы требуйте, надо требовать, — не менее прямолинейно ответил директор Суворин.

В театре, конечно, надо было требовать, надо было «завоевывать» свое место. Это отлично определила когда-то умная Савина, которой тоже пришлось немало «повоевать» в Александринском театре. «В театре, — говорила она, — надо работать локтями». Без локтей ничего не сделаешь. Особенно в таком театре, как суворинский, где все решали эти самые «локти» — ловкость, умение заслужить ласку самого Суворина, «дипломатия» или наглость, «высокая» протекция и т. п. Качалов всеми этими «качествами» пренебрег. И тогда его актерские интересы все более и более переносились за стены театра, он часто выступал в студенческих, клубных и благотворительных спектаклях. Давыдов, болевший горестями своего ученика, прошел с ним роли Незнамова в «Без вины виноватые» и Бориса в «Грозе» Островского.

К весне, по окончании срока договора, Качалов «бежит» из суворинского театра и может вполне сказать ему — «была без радости любовь, разлука будет без печали». Впрочем, печаль в те молодые качаловские годы не очень-то чувствовалась им вообще. Актерская богема, беззаботность, увлечения, товарищеские пирушки — всему этому отдает дань жизнерадостный Качалов, сменивший студенческую фуражку на первый актерский цилиндр. От опасностей и крайности увлечения актерской богемой Качалова во многом спасала его более высокая культура, связи со студенчеством, литературные знакомства и, наконец, горение подлинного художника. Качалова влечет и общественная жизнь. Он вспоминает, как, бывало, после репетиций спешит на Петербургскую сторону на студенческое собрание виленского землячества, где горячо спорили

друг с другом марксисты и народники, атаковался «субъективный метод в социологии» и читался очередной обзор Н. Михайловского в «Русском богатстве». Качалов часто отправляется в театр с ролью в кармане и книжкой Бельтова подмышкой.

«Шефство» В. Н. Давыдова не раз выручает Качалова в его театральных делах. Давыдов, сам прошедший театральную школу в провинции, советует Качалову устроиться в большое провинциальное дело. Там актера больше ценят и любят, там в театральные антрепризы нет «лишних людей» и талантливому актеру легче пробиться, говорил он. Правда, этот совет мог быть чреват и другими последствиями — грозила опасность приобрести штампы провинциального театра, быть загруженным доотказа новыми ролями, порой не имея возможности не только отделать роль, но даже просто выучить текст. Но мы знаем, что большие художники сцены, от Щепкина до многих современных актеров, не только не теряли в провинции своего художественного «я», но потом, будучи уже признанными корифеями столичных сцен, с благодарностью вспоминали о том, что им дала провинция.

Через В. Н. Давыдова Качалов получает приглашение в одно из крупнейших провинциальных дел — казанско-саратовскую антрепризу Бородаев. В ожидании начала сезона летом 1897 года Качалов отправляется в гастрольную поездку В. П. Далматова. В поездке Качалов сразу занял «положение», играя лучшие вслед за гастролером Далматовым роли. Особенно интересной была для него роль Бориса Годунова в «Смерти Иоанна Грозного».

В этой поездке Качалов посетил Харьков, Полтаву, Кишинев и ряд других городов. Хотя пьес было поставлено не очень много, так как в каждом городе играли всего по несколько спектаклей, но Качалов сразу жадно окунулся в работу после года жалкого и скучного прозябания в театре Суворина. Новые города, новые лица, новые впечатления — все это влекло и вместе с работой и успехом доотказа наполняло жизнь.

Закончена поездка. Качалов приезжает в Казань, один из тогдашних театральных центров Поволжья. Труппа была у Бородаев большая, с рядом хороших актеров. Сам Бородаев понимал толк в деле, которое поставлено было



В. И. Казалов в роли Барона
«На дне» М. Горького. 1902 г.

для провинции хорошо, толково, крепко. Начав с небольших ролей, Качалов постепенно переходит на более ответственные и, наконец, на ведущие, большие роли. Начав с «первого гостя» в «Иванове», с небольшой роли Битяговского в «Смерти Иоанна Грозного», а то и безмолвного жандарма в «Ревизоре», он вскоре играет Шпекина в том же «Ревизоре», Горича в «Горе от ума», Горадио в «Гамлете», а затем исполняет даже Кнурова в «Бесприданнице», президента в «Коварстве и любви», Бориса Годунова в «Смерти Иоанна Грозного» А. Толстого, Досушева в «Доходном месте».

Давыдов был прав: провинциальный театр — неплохая школа для приобретения сценических навыков. Она приучала быстро работать и разбираться в материале, проявлять личную инициативу, ибо репетиций на каждую пьесу было очень немного и приходилось дополнять их дома работой над ролью и над собой, приучала обдумывать костюм, грим. Провинциальная сцена развивала технику игры, сложные приемы, все то, без чего был бы беспомощным даже самый крупный талант. Сцена учила играть сегодня дряхлого старика, а завтра преобразиться в цветущего юношу. Достаточно сказать, что во время своих провинциальных странствований в летние месяцы по окончании трех казанско-саратовских сезонов юный Качалов играет Иоанна Грозного в «Василисе Мелентьевой» (Тамбов) и вскоре мальчика Митю в «Бедность — не порок» (Вильна). По месту постоянной службы, в Саратове и Казани, Бородай усердно использует Качалова и в легкой комедии и в водевилях даже с пеншем: так, он поет в «Простушке и воспитанной» и смешит в водевиле «Женское любопытство». Все это расширяло актерские возможности, учило овладению разнообразием жанров и образов, делало актера не узким «специалистом» на определенное амплуа, а мастером всей суммы актерских знаний и навыков.

«Для молодежи нет амплуа, — любил говорить В. И. Давыдов. — Чтобы научиться, надо играть все, пользоваться всяким случаем, чтобы затронуть в себе и развить широкие и разносторонние способности. С годами у молодого актера и обозначится то место, тот характер ролей, который и составляет сущность дарования, его призвание. Чем шире захват ролей в молодости, тем глубже и цветистее будет

творчество актера в зрелые годы в принадлежащем ему амплуа». Такую школу проходил теперь Качалов.

На третий казанско-саратовский сезон (1899/1900) положение Качалова было уже упрочено. Успех несомненен. Печать требует от Бородея особого внимания к молодому актеру. Критика пишет: «В персонале мужских молодых сил на первом плане г. Качалов. Приятный, звучный голос, отличные, сдержанные манеры, умение преобразиться в разных ролях — от ворчливых стариков до бурливых молодцов и чваных джентльменов, естественная горячность в драматических местах, — это Качалов. Актер молодой, но уже достаточно опытный... И сколько наблюдательности и вдумчивости проявил он во всей длинной галлерее сценических образов!»

До Художественного театра доходили слухи о Качалове. О нем с большой похвалой отзывался один из пайщиков Художественного театра — К. Ушков, бывший по делам в Казани и видевший там Качалова. О Качалове неоднократно говорил актер Художественного театра Тихомиров, знавший его по театру Суворина и по совместной поездке с В. П. Далматовым. Известный режиссер Лентовский, который видел Качалова летом в Астрахани, тоже всячески рекомендовал Станиславскому обратить внимание на молодого провинциального актера. Круг замыкался. Все предопределяло путь Качалова туда, где ему надлежало и предстояло обрести свое настоящее место и славу.

При всей той пользе, какую несомненно принесла провинция Качалову, все же в целом это был тот театр, который Станиславский считал «своим врагом». В свою очередь и провинциальный театр (впрочем, не только провинциальный, но и столичный) относился недоверчиво к «затеям» Художественного театра, считая все это «любовительством», с которым настоящему актеру не по пути. Руководителей и организаторов Художественного театра охотнее всего обвиняли в том, что актер им не нужен, что это театр режиссерского засилья, в котором актер только материал, но не самоценный художник.

Иростную атаку против Художественного театра вел талантливый и яркий критик А. Р. Кугель. Жизнь показала, что он во многом ошибался, но актерство в те годы очень внимательно прислушивалось к его темпераментным статьям, исходившим из понимания театра исключительно

как «дома актера». Для Кугеля в театре «единственная абсолютная несомненная ценность — актер».

Кугель обвинял Художественный театр в засилье режиссуры, создающей культ «вещи», «ярмарку живописного наряда» за счет культуры человека. Да, в Художественном театре были увлечения «вещью». Но все это делалось для актера, во имя актера, а не для посрамления и уничтожения его, как думает Кугель. Вопрос взаимоотношения элементов театра вокруг актера — вопрос далеко не разрешенный. «Мне так и не удалось, — пишет с присущей ему скромностью Станиславский, — найти тот сценический фон для артиста, который бы не мешал, а помогал его сложной художественной работе. Нужен простой фон, и эта простота должна идти от богатой, а не от бедной фантазии. Но я не знаю, как сделать, чтобы простота богатой фантазии не лезла на первый план еще сильнее, чем утрированная роскошь театральности. Простота ширм, сукна, бархата оказалась той простотой, которая хуже воровства. Она обращает на себя больше внимания, чем обычная театральная постановка, к которой привык наш глаз, которую он перестает замечать. Остается надеяться, что родится какой-нибудь великий художник и разрешит эту труднейшую сценическую задачу, создав для актера простой, но художественно насыщенный фон».

Кто же прав: Станиславский или Кугель, превращавший правильную предпосылку о «культуре человека» и значении актера в театре в почти анархическую формулу «голого человека на голой земле»? От такого отвлеченного максимализма, хотя бы и во имя актера, не поздороваются ни театру в целом, ни актеру. «Сделаем, — возражает Кугель, — арифметическую поверку путем вычитания. Отнимем актера у автора. Есть книга и нет пьесы. Отнимем актера у живописца-декоратора. Есть полотно, изображающее картину, пейзаж, но нет театральной декорации. Отнимем актера у постановщика. Есть толпа, хор, народное гулянье, но нет театра. Наоборот, отнимите у актера всех: и автора, и режиссера, и декоратора, — театр останется, потому что актер может что ему угодно изобразить, рассказать, показать, и вы получите настоящее театральное, сценическое впечатление. Все, что вошло в театр из других форм искусства, может быть прекрасно, но оно мешает цели театра, потому что препятствует нам

слышать чистую мелодию человеческой души, то есть актера». «Не угодно ли, — возмущается Кугель, — вырос новый вседержитель театра, у которого оказалась какая-то великая книга театральной каббалы, и театр стал проявлением во вне воли режиссера. Да что же такое случилось? На Синай, что ли, ходили режиссеры и там получили скрижали завета?»

Актерство, конечно, охотно поддерживало все эти мысли. Но то, что у Кугеля под его ярким пером было страстным и искренним взлетом принципа, доведенного до утопии, до объективного отрицания и уничтожения актера при всем желании, наоборот, «утвердить» его, то в театре на деле, на практике утверждало лишь недоверие к той «революции», какую несомненно делал тогда юный Художественный театр. История показала, кто был прав.

Является ли практика Художественного театра отрицанием актера, как предсказывал Кугель, или, наоборот, вопреки опасениям Кугеля, его новым и высшим утверждением? И сам Кугель, яркий, талантливый и честный противник Художественного театра, дал до известной степени ответ на этот вопрос, написав незадолго до своей смерти замечательную по широте обобщений и вдумчивой тонкости анализа книгу о Качалове. Он называет в ней Качалова не только «крупнейшим и виднейшим русским актером», но и «родственным и конгениальным Художественному театру».

Получив в Казани телеграмму В. И. Немировича-Данченко с предложением службы в Художественном театре, Качалов сначала невольно оказался на стороне Кугеля. Общий скепсис театральных кругов и товарищей по отношению к Художественному театру, представление о нем, как о некоей «режиссерской деспотии», иронические разговоры и шуточки по его адресу, — все это, несмотря на заманчивость службы в столице, заставляло весьма и весьма призадуматься. Качалов чувствовал себя неплохо в провинции, имел верный, обеспеченный успех.

Долго думал Качалов, что ответить: слушать ли тех, кто категорически советовал «не губить себя», или же вынять практическому совету тех немногих, кто говорил: «Поезжай, все-таки Москва, а там зацепишься и, кто знает, попадешь еще в *настоящий* театр, к Коршу».

Внутренний голос художника взял верх.

В марте 1900 года Качалов с волнением переступил «страшный» порог Художественного театра.

* * *

Кабинет В. И. Немировича-Данченко.

Первый разговор не давал еще особо радужных перспектив. Театр осторожен. Хоть и подписан контракт, но все же надо «посмотреть», «попробовать», «проверить».

Немирович-Данченко предлагает что-то вроде закрытого дебюта. Тогда будет ясно, насколько Качалов в плане театра и его требований и можно ли ему что-либо доверить в готовящейся постановке «Снегурочки» Островского. В частности, Немирович-Данченко назвал роли — Берендея, Мизгиря и Мороза.

Для дебюта, вернее — экзамена, театр выбрал две картины из «Смерти Иоанна Грозного». В первой Качалов должен был играть Бориса Годунова, а во второй, — тут же переодевшись и перегримировавшись, — Иоанна Грозного. Выбор как будто улыбался Качалову. Бориса Годунова он играл с большим успехом и в далматовской поездке и в казанско-саратовской антрепризе. Иоанна Грозного тоже играл в провинции — в Тамбове. Правда, не в «Смерти Грозного», а в «Василисе Мелентьевой». Но все же многое в образе Грозного уж было продумано. Количество репетиций было достаточно — четыре. Правда, быстрый переход от одной роли к другой на протяжении короткого антракта — дело далеко не легкое. Но ведь в провинции приходилось продельвать и более сложные операции.

В то время труппа Художественного театра репетировала в клубе на М. Бронной, известном под названием «Романовки». Наступил день «экзамена», 6 марта 1900 года.

«Я сразу потерял почву, — рассказывает Качалов, — я был совершенно сбит с толку непривычной простотой общего тона и вместе богатством содержательности. Особенно меня это поразило в небольших, эпизодических ролях. Я играл точно среди иностранных актеров. Там, где в провинциальном спектакле я привык видеть однотонную, скучную, серую массу, я вдруг увидел множество разнообразных характерных, живых фигур... И я чувствовал, что каждая из этих аксессуарных фигур превосхо-



В. П. Качалов в роли Юлия Цезаря
«Юлий Цезарь» В. Шекспира, 1903 г.

дит меня по интересу, «переигрывает» меня, поставленного ролью в центре внимания. Я понял, что попал в какую-то совсем иную сценическую среду. Я был ошеломлен. Всякая вера в себя была поколеблена. Играть по-старому, как я играл раньше, было стыдно, играть по-новому я не умел. И в обеих ролях я совершенно определенно провалился. Но досада, огорчение заслонялись тем громадным взволнованным интересом, какой вызвало во мне все увиденное и почувствованное. Я решил, что должен разобраться, выяснить себе, в чем тут дело, в чем эта разительная и так не в мою пользу разница между *ними* и *мною*».

Определение «провал» здесь не было преувеличенным. Его чувствовали обе стороны. Станиславский со свойственной ему обходительностью и участливостью пытался подсластить, но вместе с тем не мог не сказать со всей категоричностью своего впечатления. Оно было достаточно печально: театр целиком не принял Качалова.

— Вам, — сказал Станиславский, — предстоит ужасная работа над собой. Вы до такой степени испорчены провинцией, так не в тоне с нами, что мы не можем рискнуть выпустить вас в сколько-нибудь ответственной роли.

Единственной «не столь ответственной» оказалась роль Мороза в «Снегурочке». Ее и рискнули дать «насквозь испорченному» Качалову, и то во вторую очередь, при основном исполнителе Судьбинине. Заниматься с Качаловым поручили режиссеру А. А. Санину. Прошли две-три репетиции, Санин решил не тратить больше времени зря. «Играть роль, — совершенно безапелляционно заявил он Качалову, — вы все равно и не будете и не можете».

Казалось бы — конец. Но молодой, влюбленный в сцену и имевший уже все объективные основания верить в себя, Качалов не растерялся. На карту было поставлено все. Отступать нельзя. Надо продумать все свершившееся, найти причины и устранить их.

Мог быть выход такой: пренебречь, обидеться, нахлобучить цилиндр. И опять туда, где предупреждали, где говорили: не ломай карьеры; там, в Художественном театре, актеры не нужны, там актер — только вещь. Многие поступили бы, — да и поступали, — так.

Но Качалов был не из таких. «Самолюбие мое, — вспоминает Качалов, — совсем не страдало. Я понимал,

что попал в какой-то совсем другой театр, где говорят на другом языке. И я должен этому языку выучиться, я должен его понимать и на нем говорить». Вчерашний Актер Актерович, он сегодня понимал, что правда и будущее, конечно, за Художественным театром, что это высшая ступень, на которую исторически поднимается театр. Значит ли это — полный разрыв с прошлым? Значит ли это — растоптать его? Конечно, нет. Это значит только — пересмотреть багаж прошлого, устранить из него все косное, застывшее, мешающее движению вперед, отказаться от актерской самоуспокоенности и учиться, учиться и учиться.

Качалов ко всему приглядывался. Жадно ловил и впитывал все то, что было так необычно и ново и в чем ничего непреодолимого для себя он не видел. Он продолжал чувствовать себя актером и вовсе не склонен был к проклятию и покаянию. Провинциальная работа достаточно вооружила его. Но она же, — он теперь ясно видел это, — во многом привила и то «провинциальное» в кавычках, что связано с особенностями ее обстановки, что снижало «дух», высоту устремлений и часто превращало творчество в опытное ремесло, переноса в театральные нравы многое от быта актерской богемы. Все это надо было отбросить и научиться работать по-новому, проделать «работу над самим собой», научиться говорить «их языком».

Шли репетиции «Снегурочки», безмолвным свидетелем которых, скромно приткнувшись где-нибудь в уголке зала, сидел Качалов. Не клеилось на репетициях с царем Берендеем. Пробовали Лужский, Кашеверов и даже сам Станиславский. Не то — не выходит. Помня о Качалове, несмотря на все его неудачи, Станиславский и Немирович-Данченко решили все же «попробовать» его в роли Берендея. Пусть познакоится в ночь с текстом, а завтра почитает его на репетиции.

Пришло и это завтра. После бессонной ночи, предельно взволнованный, Качалов стал читать по тетрадке. Многое он понял и уловил на репетициях и старался читать уже «их языком». Слушают... Голос зазвучал увереннее...

— Берендей найден! — с какой-то детской непосредственностью зааплодировал Станиславский. — Вы все у нас взяли, все поняли! Это поразительно! Я так рад!

Качалов был включен в работу Художественного театра.

Прошло лето. На 24 сентября 1900 года была назначена премьера «Снегурочки».

Дадим место одному из близких к Художественному театру критиков того времени — Н. Е. Эфросу.

«В третий раз, — писал он, — раздвинулся, дразняще шурша, тяжелый серый занавес и открыл многоцветную причудливую берендееву палату. Шумела в ней весело и гулко толпа пестрого народа. Гуслиеры, скоморохи, бирючи, берендеи. Пели, кружились, перебрасывались шутками, сердито о чем-то перекорялись. А немного поодаль, направо, если считать от зрителей, на высоко поднятом сидении — старик. Какой-то необычный, совсем особенный, точно даже и не из плоти сотворенный, а из сгущенных сияний, лучезарностей. Прямой, тонкий, белый и словно прозрачный. Весь — тихо благостный. Из-под серебриано-белых бровей глаза струили ласковый синий свет, и сквозь серебриано-белые усы приветливо струились нежные, тихие улыбки. У позолоченных ножек кресла горшочки с красками. И узкая длинная рука старика, похожего на прозрачное видение, осторожно, благоговейно выводит по фигурному столбику «утеху глаз — лазоревый цветок меж травами зелеными». Губы в рамке серебряных волос улыбаются лазоревому цветку и всей красоте мира, полного чудес. Потом лицо слегка хмурится, добродушно-сердито, от нарастающего шума берендеевых бестолковых перекоргов.

На место вы! Ни песья, ни коровья,
А крепкая нога гнедого тура! —

пролились в толпу, и сразу ее угомонили мерные, протяжные звуки великоленного, точно расплавленное серебро, голоса. И в нем улавливалась легкая дрожь неодоленного волнения, еще не подчиненного творческой воле смущения».

Как это было уже бесконечно далеко от того актерского «молодечества» в Казани или Саратове, когда, вспоминает Качалов, «отжарить роль под суфлера» считалось далеко не зазорным!

А вот и другая рецензия — воспоминание одной из южных газет: «Шла «Снегурочка»; царя Берендея играл неизвестный актер с неизвестным именем. Но когда он, живописный, с тихими движениями, заговорил, — вся зри-

тельная зала вдруг насторожилась. Пробежал сочувственный шопот. Слушали и не могли наслушаться. И не только потому, что так мелодичен и сердечен был этот незнакомый баритон, что так изящно звучали слова. Сразу повеяло от всего образа благородною красотой, тонкою прелестью. И в антракте после первой качаловской сцены все спрашивали:

— Откуда взялся он? Где откопали этот клад?»

Так молодой, «испорченный провинцией» Качалов научился «языку Художественного театра».

Сценическая биография Качалова лучше всяких теорий опровергает ходовую когда-то и подерживаемую таким авторитетом, как А. Р. Кугель, легенду о режиссерском засилии Художественного театра, о той «режиссерщине», которая губит без остатка актерскую индивидуальность, сливая ее с бутафорией и декорацией. Качалов одно из блестящих доказательств вздорности такого долго и упрямо державшегося утверждения. Тридцать восемь лет своего сценического пути Качалов прошел вместе с Художественным театром. Имена Качалова и Художественного театра в нашем сознании перасчленимы, слитны. Если Художественный театр воспитал Качалова, то и Качалов наиболее полно отразил его творческое существо.

* * *

В чем же существо Художественного театра? И что увлекло друг к другу Качалова и Художественный театр? В чем их сродство?

Говоря о путях становления Художественного театра, нельзя ограничиваться его организационными датами, его замкнутой биографией. Исторический путь в направлении к Художественному театру начинается, конечно, значительно раньше его возникновения. Он только завершил ту борьбу, которая началась еще со времени Пушкина и Белинского, — борьбу за сценический реализм, за демократизацию самого понятия — искусство театра, как категории общественного труда, вооруженного техникой и умением, а не одним «натуром», порывом таланта. «Конечно, — говорит Станиславский, — прежде всего талант. Но глубокое заблуждение, — к сожалению, еще не совсем изжитое, — будто «актеру на сцене нужен только талант и вдохновение». «Именно от талантливых актеров, —

утверждает Станиславский, — никогда не приходилось слышать, что техника не нужна, а нужен только талант. Чем крупнее артист, тем он больше интересуется техникой своего искусства».

Белинский писал, что игра Мочалова иногда есть откровение таинства, сущности сценического искусства, но часто бывает «и оскорблением его». Против этой «мочаловщины», бесконтрольных взлетов «нутра», мочаловских «минуток» вне делого, продуманного, единого образа, высоко цenia самого Мочалова, выступал и Щепкин. Белинский, кроме «мочаловского таинства», «вулканического темперамента», требует культуры, технического освоения и труда. «Без вдохновения, — читаем у него, — нет искусства, но одно вдохновение, одно непосредственное чувство есть счастливый дар природы, богатое наследство без труда и заслуги: только изучение, наука, труд делают человека достойным и законным владельцем этого случайного наследства, и они же утверждают его действительность, а без них оно и теряется и проматывается». Белинский впервые последовательно выдвигает и защищает понятие сценического ансамбля, как одной из основ реализма.

Конкретно на литературно-театральном материале продолжал защищать и развивать мысли Белинского Добролюбов в своих известных статьях по поводу постановки «Грозы» Островского, вынося в них страстный «приговор» патриархальной домостроевщине. Русский театр, русский актер получили первые практические, построенные на живой репертуарной пьесе Островского, уроки реализма и реалистического отношения искусства к действительности.

Борьба между театром отвлеченного, романтически приподнятого «нутра» разрозненных актеров и театром реалистического ансамбля, как идейного целого, постепенно ведет к пересмотру самого подхода к роли, к новому актерскому приему, к новому стилю всего спектакля, — конечно, не сразу, а исторически, через целый ряд преодолеваемых противоречий и переходных ступеней. Мы знаем, например, что «основоположник» театрального реализма, великий Щепкин, еще решительно не принимал репертуара Островского.

Таков путь от культа самодержавного нутра к культуре театра, к театру, где, по определению Станиславского,

«работа над ролью заключается в изучении духовной сущности драматического произведения, того зерна, из которого оно создано и которое определяет его смысл, как и смысла каждой из составляющих его ролей; внешняя работа над собой заключается в приготовлении телесного аппарата к воплощению роли и точной передаче ее внутренней жизни».

Методу Качалова чужды мочаловская стихийная власть нутра, бесконтрольные «минутки». Качаловская эмоциональность всегда результат смысловой предпосылки, всегда освещена изнутри мягким, но четким светом подконтрольной мысли. Он всегда рассуждает, анализирует, работает «над духовной сущностью драматического произведения», ищет его «зерно». Качалов, — определяли некоторые критики, — «не растворяется без остатка», «отдавая сердце, сохраняет голову». Он ведет образ увлекательно, уверенно, в мудрой гармонии мысли и чувства. Зритель весь во власти заманчивого образа и тончайшего обаяния этого изумительного актера.

Часто и много спорили о сценическом амплу Качалова. Одни утверждали, что он типичный «первый любовник» — помилуйте, золото волос, серебро звука, фигура. Другие возражали, утверждая, что он — «герой». Не любовник и не герой, возражали третьи, а резонер. Споры эти бесполезны и бессмысленны, ибо неверно относить Качалова к такому ограниченному и не слишком умному (еще застрявшему от школы французского классицизма) амплу, как «первый любовник», ибо творчество Качалова шире и глубже этого амплу. Герой или резонер? Тут, быть может, есть некоторые основания для спора. Покойный А. Р. Кугель считал, что определяющая, воодушающая сторона творческой личности Качалова — резонерская, рассудочная. Это правильно. Но это только рефлекс внутреннего анализа, ибо актер-резонер по амплу открыто резонерствует и на сцене, играя резонерские роли. У Качалова, напротив, все раздумья и резонерство остаются в кабинете, на репетиции. С того момента, как продуманный образ отлился в роль, когда Качалов зажил сценической жизнью, резонерский костяк образа не чувствуется. Резонер сух, дидактичен. Качалов — при всем наличии неусышно контролирующего начала в своем творческом интеллекте — предельно обаятелен. Он берет «в плен» зрителя даже тогда,

когда исполнение дает повод для той или иной дискуссии, даже когда хочется возразить, поспорить.

Когда роль улеглась, в ней все преодолено, как бы она ни была сама по себе сложна и глубока. Рассудок, мысль, большая аналитическая работа подняты в ту «стратосферу» творчества, где не чувствуются уже трение и сопротивление материала. Это свойство целиком совпадает и с впечатлением от спектакля Художественного театра как целого. Спектакль, потребовавший огромного творческого труда, времени, накопления материалов и изучения их, идет на сцене легко, спокойно, просто и ясно, без всякого «мускульного напряжения».

Раз сделанный Качаловым образ упрям своей продуманной наполненностью и настойчивостью, внутренней убежденностью и внешнестилевой отточенностью. Он стоит перед зрителем всей суммой этих качеств, его нельзя забыть. Попробуйте забыть одну из лучших, по-настоящему «театральных» ролей Качалова — широкого, размашистого, чувственно-напористого Пер Баста из гамсуновской «У жизни в лапах» и рядом с ним холодного, медленного в движениях, но в глубине скепсиса внутренне-страстного Гамлета. Попробуйте забыть пурпурную тогу Юлия Цезаря, это дыхание античности, идею и волю железного человека, считающего весь мир распростертым под его державной стопой, и рядом с ним опустившегося до предельного падения барона из горьковского «На дне».

* * *

Дореволюционные отзывы определяли очень часто господствующим настроением в творчестве Качалова какую-то нотку грусти, лирической усталости, разочарования. Не неврастенизм, не патология, от которых Качалов всегда был очень далек, но тонкий философствующий скепсис, исходящий из гуманистического жаления человека, из обобщений широко раскрытого на окружающую действительность рассудка. И юмор его — такой же тихий, мягкий, улыбочатый — часто неразрывный сосед иронии. Вспомните хотя бы одну из замечательных ролей Качалова — Тузенбаха в «Трех сестрах». Недаром Чехов определил исчерпывающую полноту качаловского исполнения этой роли одним возгласом восхищения: «Чудесно же, чудесно!»

Качалов любит и жалеет Тузенбаха. Но где-то внутри видит в нем и смешное — и тихо подсмеивается и обнаруживает тонко контролирующее образ нотки иронии. Напрасно, как бы говорит Качалов, Чебутыкин просто и сразу «решает» Тузенбаха: «одним бароном больше, одним меньше, не все ли равно». Это не так просто. «Качалов не прячет от глаз зрителя, — пишет рецензент, — ничего смешного, убогого, маленького в бароне Тузенбахе, и в то же время выдает так ярко всю его трогательность, всю красоту любящего сердца; особенно сильна эта сторона роли в смущенном объяснении с Ириной перед глупой дикой дуэлью».

На генеральной репетиции пьесы «На дне» другой автор — Горький — пришел в такой же восторг от исполнения Качаловым совсем иного барона, барона, докатившегося до дна жизни. «Ничего подобного, — говорил Горький, — я не написал. Это гораздо больше, чем я написал. Я об этом и не мечтал. Я думал, что это «никакая» роль, что я не сумел, что у меня ничего не вышло».

И добавил: «А его, понимаете, жалко!»

Жалко. Жалко и Тузенбаха с его «дикой дуэлью», жалко и ночлежного барона, давно оставившего все «райские сады» дворянской чести и морали. Жаль человека. Во всем этом много того «так жить дальше нельзя», которым характеризовалось настроение значительной части русской предреволюционной интеллигенции, не видевшей исхода из гнетущей обстановки окружающей жизни и претворявшей свою надломленную энергию в пассивно-отвлеченное чувство жаления человека.

В бароне из горьковского «На дне» Качалов жалел «несчастливого», жалел «человека», потому что «так жить нельзя». Горький от барона, от всех этих «несчастливых» бодро звал вперед к активной борьбе за другую, лучшую жизнь. Русская же предреволюционная интеллигенция переключала свое жаление в грусть, в настроение безысходности, эклектику «всечеловечности», аполитичность, привлекая позже, в 1913 году, Художественный театр даже к постановке инсценировки «Бесов» Достоевского, вызвавшей, как известно, страстный протест Горького, который писал: «Не Ставрогиных надобно показывать теперь, а что-то другое. Необходима проповедь бодрости, необходимо душевное здоровье, деяние, а не самоеозерца-

ние, необходим возврат к источнику энергии — к демократии, к народу, к общественности и к науке».

Киевский театральный критик и историк театра Н. Николаев писал о качаловском бароне: «Качалов играет барона так же интересно, с той же артистической утонченностью. Начиная с наружности, в которой, несмотря на полную метаморфозу этого выродившегося дворянчика, нравственно и физически безнадежно опустившегося человека, все же как будто сохранился какой-то налет былого, отдельные блески той золотой пыли, которая когда-то густо покрывала крылья этого окончательно и бесповоротно полинявшего мотылька, и кончая грассирующими интонациями его удивительного голоса, все было типично и сценически превосходно сделано». В ворохе старых газет и журналов, отмечающих спектакль «На дне», по адресу Качалова — барона несутся самые восторженные эпитеты и определения: «Качалов стоит вне всяких упреков», «особенно цельное впечатление производил Качалов, создавший жизненный образ человека, который и в глубоком падении сохранил, «как от оспы», следы барства и аристократические замашки», «барон в исполнении Качалова — сценический шедевр», в исполнении Качалова имеются «истинно драматические, трогательные моменты, особенно ценные тем, что в них не было «нажима», преувеличенности». Наконец, и Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» называет Качалова «превосходным бароном».

Одним из первых, заметивших и обласкавших молодого Качалова, был А. П. Чехов. До постановки «Трех сестер» театр работал над пьесой Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Качалов репетировал роль скульптора Рубека. Актеру не давалось настроение «эпилога» художника, чья голова уже покрыта сединой, не удавалась трагедия опустошенной, потерявшей себя творческой души. Качалов был попросту слишком молод для этой роли. Сидевший на репетициях Чехов сразу заметил «трагедию». Он подошел к Качалову, познакомился с ним и тепло спросил:

— Сколько вам лет?

— Двадцать шесть.

— Слишком мало! Жалко, что вам сейчас не сорок шесть. Ну, да от этого недостатка вы еще исправитесь...

И, щурясь добрыми близорукими глазами, участливо добавил:



В. И. Качалов в роли Ивана Карамазова
«Братья Карамазовы» Ф. Достоевского. 1910

— А какой вы еще будете большой актер! Очень, очень большой! И какое счастье, что вам не сорок шесть!

Предсказание Чехова Качалов оправдал уже в следующей постановке — в чеховских «Трех сестрах» — исполнением роли Тузенбаха. На очереди стояла и другая чеховская пьеса — «Иванов». Написан был «Иванов» значительно раньше (1887). Пьеса уже шла в Москве в театре Корша и в Петербурге в Александринском театре. Это обстоятельство, вероятно, и заставило Художественный театр не включать ее в свой репертуар. Но смерть автора ликвидировала всякие «хронологические» и прочие соображения. Художественный театр должен был, конечно, иметь в своем репертуаре все основное драматургическое наследие Чехова, сыгравшего такую исключительно большую роль в его жизни. Постановка «Иванова» была осуществлена Художественным театром в октябре 1904 года. Роль Иванова — новая победа Качалова. Она дала возможность артисту еще раз — с особой убедительностью — развернуть ту же художественно-мировоззренческую концепцию, что и в «Трех сестрах» Чехова.

Как и Тузенбаха, Качалову жаль Иванова. К тому же они достаточно близкие родственники не только по автору, но и по общему укладу мыслей и душевных переживаний. И Тузенбах и Иванов — представители одной и той же категории «лишних людей». Они уже неспособны действительно ставить себе определенные жизненные цели, хоть и сознают их. Разрыв между сознанием и волей делает их лишними, усталыми, ненужными людьми. «Пришло время, — говорит Тузенбах, — надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушные, предубеждение к труду, гнилую скуку». Но сам Тузенбах мечтает всего-навсего, чтобы «хоть один день в жизни поработать так, чтобы притти вечером домой, в утомлении повалиться в постель и уснуть тотчас же; рабочие, должно быть, спят крепко». И Иванов всюду носит с собой «тоску, холодную скуку, недовольство, отвращение к жизни». «С тяжелой головой, с ленивой душой, утомленный, надорванный, надломленный, без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей и не знаю: кто я, зачем живу, чего хочу». А меж тем у Иванова есть прошлое, и хорошее прошлое. «Был я молодым,

горячим, искренним, неглупым, — рассказывает он о себе, — любил, ненавидел и верил не так, как вы, работал и надеялся за десятерых». Был «единственный во всем уезде путевый малый». Но, «не соразмерив своих сил, не рассуждая, не зная жизни, взваливал на себя ношу, от которой сразу захрустела спина и натянулись жилы». Ивановы — эпигоны поколений, знавших общественную активность, но не сумевших ни «соразмерить» своих сил, ни сохранить воли к борьбе. И отсюда — разочарование, пессимизм. «День и ночь, — говорит Иванов, — болит моя совесть, я чувствую, что глубоко виноват, но в чем, собственно, моя вина, не понимаю... Я умираю от стыда при мысли, что я, здоровый, сильный человек, обратился... в лишние люди. Это возмущает мою гордость, стыд гнетет меня, и я страдаю». Какой же выход? «Не воюйте, — советует Иванов, — в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами и не бейтесь лбом об стену... да хранит вас бог от всевозможных рациональных хоз-зйств, необыкновенных школ, горячих речей».

Что же это, спрашивает Качалов, неврастения, отчаяние человека, который «еще года нет как был здоров и силен»? Кто он, этот Иванов? Надо ли вылить на его голову ушат презрения и злобы? Нет, отвечает он, пристально читая и анализируя Чехова. Нет, здесь дело сложнее. Иванов — не один. Это — далеко не худший представитель неустойчивых групп культурно-народнической интеллигенции, ничего не противопоставивших реакции 80-х годов, кроме самобичевания и пассивного ожидания, когда «жизнь будет прекрасной». Но Иванов значительно многих из них. Он знал подвиг, знал мечты и порывы. Значит, мы имеем дело с идейным «крушением». И дымка лирической грусти лежит на качаловском Иванове. Его прошлое и сейчас обвеваает какой-то жизнью воспоминаний сценический облик его. Прошлое живет еще в Иванове, и потому он себя ненавидит, поэтому даже печать раздражения прорывается в нем самоиронией, самообвинением в дон-кихотстве — «не сражайтесь с мельницами и не бейтесь лбом об стену». По сравнению с пошлой обывательщиной окружающего, с «халатом» и «гусем с капустой» другой части чеховской интеллигенции Иванов все же человек, который много искал. Правда, он ничего не достиг и достигнуть не мог, но за мучитель-

ное сознание своей раздвоенности, за искреннюю боль души его жаль.

«Высокоценна, — писала газета «Театр», — великая искренность и... обаятельность горя Иванова—Качалова, Качалов умеет заставить поверить, что его Иванов действительно знал восторг вдохновения, прелесть ночей за увлекающей работой, знал все лучшие порывы, все кипение благородных стремлений. И оттого, что зритель так верил в реальность прежнего Иванова, его крушение получило все трагическое значение и весь символический для несчастной русской действительности смысл». «Качалов сумел стать выше замкнутой личной жизни Иванова и показал в нем «явление русской жизни». Он показал «крушение идеала, и оттого фигура была сложная и красивая, без всяких покушений ее излишне идеализировать. Таким, только таким хотел видеть Чехов своего Иванова, сына безвременья, когда слишком многое обращалось силой вещей в борьбу с мельницами». «Иванов Качалова, — читаем в отзыве журнала «Театр и искусство», — действует так обаятельно, так лежит к нему душа, и с такой силой поднимается протест против условий русской действительности, которые то и дело переводят живых, сильных работников в разряд лишних людей».

* * *

В этом «протесте» против условий русской действительности и лежали, как я уже указывал, общественные истоки того гуманистического «жаления» человека, той грусти и тихой, сосредоточенной боли за него, которыми проникнут целый ряд ролей Качалова. Художественный театр был в этом смысле очень близок культурно-демократическому сознанию Качалова-разночинца, винтавшего настроения и политические взгляды современной ему студенческой молодежи. Но Художественный театр, связанный с кругами поддерживавшего его финансово культурно-меценатствующего купечества, был все же до известной степени идеологически связан. Спектакли его, испытывавшие одновременно и пристальное око цензуры, шли часто более «завуалировано» идейно, чем это соответствовало подлинным настроениям театра.

«До революции, — рассказывает в своих воспоминаниях («Из прошлого») В. И. Немирович-Данченко, — актер

воспринимал от автора образ по двум основным волнам: жизненной и театральной. Жизненная может снижаться до «житейской», до маленькой, бытовой, натуралистической правды и может вздыматься до обобщения, до большой правды. Идеологическая линия спектакля поневоле старательно задушевалась. На репетициях, в беседах о пьесе и ролях, в исканиях переживаний мы забирались глубоко в идеологию, а на спектакль выносили завуалированно».

Это приводило в отдельных случаях к снижению общественного значения того или иного спектакля и образа, к несоответствию между внутренним качаловским пониманием образа и той линией спектакля, которая это понимание снижала, вуалировала. Так случилось с «Горе от ума». Ревизия бессмертной комедии Грибоедова в Художественном театре сводилась к тому, чтобы снять со спектакля его публицистические традиции и показать «Горе от ума» как пьесу-роман. В борьбе с театральными традициями, в стремлении дать Чацкого и все «Горе от ума» по-новому театр перегнул через край. Формулу «освежить Чацкого, снять с него священный театральный мундир» нельзя было разрешать по линии наименьшего сопротивления и лишать пьесу той «большой правды», тех больших «обобщений», которые делали ее исторически неувидаемой. Конечно, правильно снять с роли Чацкого «театральный мундир» всяких одеревяневших дурных традиций — вошедшую в обиход при ее исполнении декламационную напыщенность, штампованность «героя», фразерство, монологи в публику и т. п. Это бы сделал, конечно, и сам Качалов в силу своей творческой индивидуальности. Но вынуть из «Горе от ума» его общественное, обличительное звучание, его сатирическую направленность, свети комедию к одной эмоции чувств влюбленного в Софью Чацкого было, конечно, ошибкой. Качаловский контрольный «глазок» сознания был на этот раз прикрыт. Качалов должен был превратиться по замыслу театра попросту в «первого любовника» с сердцем, устремленным на одну Софью. «Лишь случайно, — как определяла одна из рецензий, — он ощущает пошлость окружающих его, словно не понимая, что стрелы его попадают прямо в них». Такая «завуалированность», не только искривляющая образ Чацкого, но и связывавшая основные качества дарования

Качалова, не могла, конечно, не отразиться на исполнении. Качалов, правда, в очень многом побеждал и покорял свсёй поэтичностью, нежным лиризмом, чарующей простотой, искренностью, блестящим чтением стихов, но это не был Чацкий.

Впрочем, часть печати приняла и такого, до того сильна была непосредственность артистического воздействия Качалова. «Качалов,—отмечает критика,—открыл в роли Чацкого ту человечность, поэтичность, которых до него тщательно избегали на всех сценах раскатытые первые любовники». «Качалов,—читаем в журнале «Театр»,—дает чрезвычайно интересный рисунок: влюбленный юноша, переживающий всю гамму любви, от радости первой встречи до горького разочарования». Журналу нравится, что «его насмешки не ядовиты» и «знаменитый монолог — «а судьи кто» — не насыщен пафосом». Чрезвычайно характерно для того времени, что идейная выхолощенность Чацкого расценивалась как правильное прочтение комедии Грибоедова.

«Так ничего и не вышло! — уже позже подытоживал Качалов этот неудачный спектакль. — Для меня Чацкий был прежде всего дорог как борец, как рыцарь свободного духа и герой общественности. Дорог тот Чацкий, который каждую минуту готов зажечься гневом и ненавистью или скорбящий об отрицательном характере и окружающего и Софьи, которая плоть от плоти этого окружающего».

Более требовательная и более чутко присматривавшаяся к Качалову часть критики уже на премьере заметила, что артист «точно чувствовал себя неловко и в чудаковатых камзолах и в грибоедовских стихах. Искрящееся веселье встречи его с любимой девушкой не искрилось, и порывистая молодость не была ни порывиста, ни молода. Был ясно виден замысел, он понимался, но не воспринималось его выполнение. Драма чувств не налаживалась». «По существу — писал журнал «Русская мысль», — Художественный театр «Горе от ума» транспонировал, то есть центр его тяжести из сферы общественной перенес в личную, в область сердечных тревог и разочарований Чацкого. Последний в воплощении Качалова является не гражданином, а влюбленным юношей, который стал клеймить Фамусова и его присных, так сказать, случайно, мимоходом — лишь тогда, когда он заметил охлаждение

Софьи; именно ревность пробудила его общественный протест и гнев. Обаятельный голос Качалова, благородство интонаций и жестов, какал-то чистота всего нравственного облика позволили артисту удачно осуществить свой замысел. Но самый замысел артиста не соответствовал смыслу пьесы».

* * *

Чрезвычайно интересное явление произошло с исполнением Качаловым пушкинского Дон-Жуана. Пушкинская «маленькая трагедия» для театра задача столь же привлекательная, сколь и трудная. Предельный лаконизм формы, сжатое и стремительное развитие действия, шекспировская сила образов, глубина мысли и чувств, вызывающие «смех, радость и ужас — три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством». И все это в совершенно неразрывном органическом единстве с богатством пушкинского стиха, являющегося, как метко определил Белинский, «следствием глубоко истинного содержания». Стих у Пушкина настолько определяет содержание и, наоборот, содержание настолько зависит от стиха, что только от взаиморазрешения этих моментов в их единстве зависит и судьба всей пьесы.

В пушкинском спектакле Станиславский играл Сальери. Он рассказывает: «Я жил ролью правильно, пока мое чувство шло от сердца к двигательным центрам тела, к голосу и языку. Но лишь только пережитое выражалось в движении и особенно в словах и речи, — помимо моей воли создавался вывих, фальшь, детонировка, и я не узнавал во внешней форме своего искреннего чувства. На этот раз главное было в том, что я не справлялся с пушкинским стихом... Мучительно не быть в состоянии верно воспроизвести то, что красиво чувствуешь внутри».

Подобный же процесс, но несколько сложнее, произошел и с Качаловым в роли Дон-Жуана в «Каменном госте».

«Меня прельстила, — говорит он, — не красота пушкинского стиха, но мысль углубить образ, мне захотелось дать иного Дон-Жуана, чем он вырисовывается у Пушкина, не того, который избрал источником наслаждения женщин, но которому превыше всего дерзание, важнее всего преступить запрет, посчитаться силой с кем-то, кто выше земли».

Качаловский анализ и реалистически-художественное чутье совершенно правильно подсказали ему смысл и содер-

жание пушкинского Дон-Жуана, ибо в «Каменном госте» с огромной силой проявляется гуманизм Пушкина, его жизнеутверждающий оптимизм, его любовь к человеку. Дерзкий, неустрашимый, исполненный отваги, Дон-Жуан бросает «безбожный» вызов старой ханжеской морали средневекового католицизма и охраняемых им фарисействующих «устоев».

Но в то же время Качалову, очевидно, мешала старая пушкинография, традиционно снижавшая и искажавшая Дон-Жуана, превращая его в романтически-авантюрного искателя любовных приключений. Качалов на распутье. С одной стороны, он принимает такое искаженное понимание Дон-Жуана, «избравшего источником наслаждения женщин», с другой стороны, ему кажется, что «где-то глубоко все-таки сокрыт в пушкинском образе и пушкинском тексте и другой Дон-Жуан», каким Качалов хочет видеть его.

«Я хотел победить поэта и оказался побежденным!» — говорит Качалов.

Так сложно и противоречиво перекрещивались влияния на качаловском Дон-Жуане. Правильно, с замечательной для того времени художественной прозорливостью определив его сущность, Качалов колебался, думая, что он вступает в бой с Пушкиным. Между тем на самом деле Качалов вступал в бой лишь с ходячим трафаретом аполитичного толкования фигуры Дон-Жуана. Раскрыв, таким образом, текст Дон-Жуана в соответствии с идейным замыслом поэта, Качалов тем не менее на сцене не сумел осуществить замысла, чувствовал себя неуверенным. И роль от этого отяжелела, не была поднята, стих не звучал, не была вскрыта пушкинская идея. Анализируя причины неудачи, Качалов говорит:

«Его нужно извлечь как-то по-иному, чем сделал я, через глубокое, но покорное вживание в самый текст, через осуществление прежде всего легкости и красоты стиля этой пушкинской пьесы».

Так Качалов протягивает руку другому участнику этого же спектакля — Станиславскому — Сальери. Как и Станиславский, он считает, что спектакль не нашел равнодействующей между содержанием пушкинских «маленьких трагедий» и их формой — стихом, не нашел в целом пушкинского стиля. А пушкинский стиль, великодушный пуш-



В. И. Качалов в роли Гамлета
«Гамлет» В. Шекспира. 1911 г.

кинский реализм — это неразрывное единство формы и содержания.

Печать встретила Дон-Жуана растерянно.

Критик Н. Эфрос писал: «Качалов произвольно подменил дон-жуановскую жизнерадостность и влюбленность в любовь некоей сатанинской подкладкой, трагизмом вседержания». «Нужна, — считает газета «Русское слово», — не только любовь, нужно и большое пристрастие, чтобы принять не первую уже юность Качалова, тот резонерский холодок, который ему свойственен, за качества, пригодные для создания Дон-Жуана. Его страстность, и задор, и жадность к любовным наслаждениям очаровательны в Пер Басте («У жизни в лапах» Гамсуна. — Э. Б.), но они недостаточно легки, непосредственны и легкомысленны в Жуане».

Во всяком случае одна неоспоримая и огромная заслуга остается за Качаловым: в понимании Дон-Жуана он оказался выше своих современников, и пушкинский реализм подсказал его душе, душе истинного художника, гораздо больше, чем печати и литературоведческой мысли его дней.

В 1911 году Качалов сыграл Гамлета.

«Меня больше всего волновала, — говорил Качалов, — мировая скорбь Гамлета, которую дало ему его презрение к жизни за ее несовершенство, скудость, бессмыслицу. Судьба толкает его встать на борьбу с этим, воплотив все зло в конкретные образы. Но нет веры, что отдельная человеческая личность может это побороть, нет у нее сил взять на себя роль избавителя, перекрасить жизнь в более светлые тона. Силы непременно разобьются, мечты разлетятся, все погибнет. Жизнь останется такою же злою. И не потому я, Гамлет, не могу восстановить ее, что я слаб, слаба во мне воля, охлаждается ее огонь сомнениями, размышлениями, но потому, что даже максимальная сила, максимальная, ничем не разьедаемая воля — и они не могут вернуть гармонию. Оттого, что Гамлету все это ясно, так остро понимает он все это, еще больше опускаются у него руки, и во тьме безнадежности тонет всякая действительность. А оттого, что судьба призывает к действию, усугубляется безнадежность. Трагедия Гамлета — проклятие от двойного сознания: несовершенства жизни и невозможности обратить ее в совершенство».

Эта боль за человека, которому «суждены благие порывы», но в окружающей обстановке «свершить ничего не дано», этот отвлеченный гуманизм, зовущий к вершинам, но не знающий путей к ним и потому скорбный, сосредоточенный в себе, склонный гораздо больше к самоанализу, чем к действию, — все эти настроения значительной части русской довоенной интеллигенции находили отражение в творческих образах Качалова. Проклятое «почему» вело от Тузенбаха, Иванова и даже барона «На дне» к ответам в обобщенном скепсисе Гамлета, в трагедии его раздвоенной мысли. «Это, — совершенно правильно отмечает А. Р. Кутель, — трагедия возвышенной мысли, для которой личная судьба, личные вопросы, даже неотмщенная смерть отца и гибель Офелии и недостойное поведение матери суть не что иное, как острые поводы для раскрытия глубин рассуждения и сомнения. Такого рефлектирующего Гамлета, как Качалов, я не знаю, такого близкого душе гамлетизированного интеллигента. Я унес с собой из театра образ Гамлета — Качалова навсегда, и после Качалова все Гамлеты мне кажутся театральными картонажами. Но ведь Гамлет — резонер, благороднейший из резонеров, который как будто для порядка обнажает шпагу, кого-то закалывает, вскрикивает, топает ногами, а в это время настоящий, глубинный Гамлет смотрит на эти действия, как на проявление физических сил, подлежащих контролю мысли. Все самые обольстительные черты Качалова — умеренность и изящество движения, бледность лица, задумчивость и рассеянная снисходительность близоруких глаз, благородство речи и самый звук его голоса, светлый, полный, певучий, — соединились здесь для образа Гамлета».

Под этими словами надо подписаться полностью. Гамлет Качалова менее всего действителен. Если хотите, его действительность в бездействии, в постоянном рефлексе задумчиво анализирующей мысли. Но в то же время «это действие», потому что Качалов умеет облечь своего Гамлета в истинно театральные одежды. «Драма» мысли, драма интеллекта и вместе с тем — театральная драма. Для этого вовсе не надо было, — как это, увы, практиковалось, — рвать страсть на клочья, пафосно декламировать на прерывающемся дыхании монологи, корчиться от душевных мук или, наоборот, делать из Гамлета вялого неврастеника.

Качалов играет Гамлета на глубоко сосредоточенном внутреннем волнении. Внешне он спокоен. Движения скупы. Лишь моментами разбедающий душу Гамлета огонь сомнений прорывается вовне вспышками пламени. Такова сцена на представлении «убийства Гонзаго», сцена с флейтой, когда Гамлет бросает ее в лицо Гильденштерну, сцена после появления призрака убитого отца. В остальном качаловский Гамлет сдержан мудрой простотой глубоко затаенной думы. Ему чужд и «адский хохот» Гамлета—Мочалова и «застегнутый на все пуговицы» мундир классицизма на Гамлете Каратыгина. Он переключается скорей всего с чеховским «нет, больше жить так невозможно». Но активности устранить «невозможное» у него нет, практически влиять на жизнь он не в состоянии. Не к «мести и печали», а к одной только печали пришел он. Он знает, что жизнь должна быть прекрасной и будет прекрасной, но бороться за нее уже не способен. И он погибает в залах Эльсинорского замка.

Зритель великолепно чувствовал, что Качалов предельно обобщает Гамлета, что Эльсинор ожидает каждого из них за порогом театра на путях и перепутьях той России, где «жить трудно, холодно и мерзко».

«После окончания спектакля, — читаем в заметке обычно весьма сдержанных «Русских ведомостей», — шумные овации. Публика не расходилась и настойчиво вызывала Качалова. Вызовы были так шумны и настойчивы, что театр решил нарушить свое правило о том, что актеры на вызов не выходят. В зрительном зале зашумела настоящая буря».

К постановке «Гамлета» в Художественном театре был привлечен, как известно, английский режиссер-модернист Гордон Крэг, увлекавшийся условностью и в угоду ей часто приносивший в жертву актера. Формалист Крэг не стеснялся открыто признаваться, что актер ему мешает, и агитировал даже за театр, где актер будет заменен послушной марионеткой или по меньшей мере превратится в нечто подобное ей. Художественный театр в постановке «Гамлета» во многом пошел на жертвы «знатному иностранцу».

Декорации-ширмы Крэга и весь условный характер постановки очень многим мешали вполне реальному Гамлету. Сам Качалов жаловался, что все эти крэговские

отвлеченно монументальные ширмы и кубы не давали ему на первых спектаклях осуществить полностью то настроение сосредоточенной интимности, в какой была задумана роль Гамлета. Чувствовались, как определял Качалов, «негармоничность и тяжесть». Например, сцена с призраком отца была построена так: Гамлет в тяжелой одежде взбирался на какое-то высокое нагромождение кубов. И всю энергию приходилось напрягать на преодоление чисто физических трудностей. К тому же при разговоре с тенью театр заливался ослепительным, режущим глаза светом, так что приходилось жмуриться. Какая уж тут интимность! Картина «Мышеловки» была распластана на всю громадную площадь сцены Художественного театра, и Гамлету приходилось ходить крупными шагами, делать подчеркнутый грим, усиливать голос. «Было такое чувство, — говорит Качалов, — точно я на площади. Я сразу заметил в себе, в своем актерском самочувствии, что меня тянет на театральность, на условные сценические выражения подъема». И в целом ряде других сцен было то же, в лучшем случае, неуютно, не по себе. «Не к чему, — жаловался Качалов, — удобно прислониться, приткнуться, негде по-жизненному присесть».

Позже Качалов многие из препятствий преодолел, «пообжился» в нелепых кубах и ширмах крэговской «архитектуры». Но сам по себе этот исторический факт чрезвычайно характерен. Качалов и Художественный театр — силы, которых, конечно, никакие ухищрения и заумь Гордона Крэга сокрушить не могли. А как часто доморощенные Гордоны Крэги в своей постановочной прозорливости съедали актера целиком в угоду режиссерско-формалистическим восторгам.

По пути к незабываемому шекспировскому Гамлету Качалову пришлось сыграть разновидность русского гамлетизма — Ивана Карамазова в инсценировке романа Достоевского «Братья Карамазовы». Богоборчество. Борьба с чортом. Где бог — там и дьявол, бездна падения и всякой мерзости, через которую должен переступить человек, чтобы стать человеком-богом. Такова тема.

«Ты воплощаешь меня самого, — говорит Иван Карамазов «чорту» своих галлюцинаций, — только одной, вир-

чем, моей стороны — моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых». Иван заносит нож на обычную идею бога. Его рассудок не принимает его. Он хочет либо затмить собою бога, слиться с богом, сделаться человеком-богом, либо стать существом, которому «все позволено», которое «не хочет гармонии» и почтительнейше возвращает богу билет на вход в это царство гармонии.

Иван Карамазов любит жизнь. «Жить хочется, и я живу хотя бы вопреки логике. Пусть я не верю в порядок вещей. Но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог юный человек, которого иной раз не знаешь, за что и любишь, дорог иной подвиг человеческий, в который давно уже, может быть, перестал и верить, а все-таки по старой памяти чтить его сердцем». После истощенной конвульсии, после беседы-кошмара с чортом о «предвечных вопросах» Иван Карамазов завтра хочет свершить такой «подвиг» — прийти на суд с самообвинением, самообличением.

По собственному признанию Качалова, кошмар — одна из наиболее увлекавших его сценических задач. Сложный образ Ивана Карамазова в инсценировке не мог быть, конечно, раскрыт с той же глубиной, как в романе, хотя инсценировка и шла в течение двух вечеров. В первом вечере роль Ивана намечена только эскизно, в каких-то общих предварительных чертах. Во втором вечере ему даны сцена в канун убийства Смердякова, разговор с чортом и сцена в суде. Опущена была в инсценировке вся глава о великом инквизиторе, без которой образ Ивана, конечно, весьма ущербляется и затрудняется в понимании. Качалову предстояла, таким образом, труднейшая задача — дать полное представление об Иване Карамазове по указанным трем сценам. Сделать это приходилось уже средствами чисто сценической выразительности, дополняя инсценировку игрой так, чтобы образ Ивана хоть приблизительно оказался на высоте подлинника. Для этого центр внимания был направлен Качаловым на сцену кошмара.

«Кошмар, — говорит Качалов, — истинное зеркало для Ивана Карамазова, в нем полно отражается весь он, со всеми своими мыслями и чувствами, со всеми сомнениями и дерзаниями, до последнего дна души, околдованной богоборчеством. И Смердяков и чорт, реальность и ирреаль-

ность, как бы кривые зеркала для Ивана, показывают в отвратительном искривлении то, что он считает драгоценнейшим. И у Ивана чувство, что он может победить эту кривизну. Таким чувством, такую надежду проникнуто и карамазовское сумасшествие. Чорт подносит Ивану его же самые высокие идеи — о вседержании, о вседозволенности, о равенстве богу. Но подносит в особом виде, с чортовой издевкою. Ее-то, дивоволо искривление, и надо одолеть, выпрямить. Двойник Ивана, каков и есть чорт кошмара, говорит почитаемое святым, но говорит, мерзостно уроду и оплевывая. Это поднимает в Иване бешенство против чорта, то есть против себя же самого».

«Карамазовы» поставлены в 1910 году, в самый разгар кликушеского бого- и чортоскательства значительной части русской интеллигенции.

Вспомним хотя бы «Мелкого беса» Сологуба, ту «недотыкомку», которая живет на страх и на погибель герою романа Передонову. «Волшебная, многовидная, она следит за ним, обманывает, смеется, то по полу катается, то прикинется тряпкой, лентой, веткой, флагом, тучкой, собачкой, столбом пыли на улице, и везде ползет и бежит за Передоновым, измаяла, истомила его гибкою своей пляской». Передонов представляет себе ее вполне вещественно, телесно. Но ее телесность какая-то особая, внефизическая, ирреальная. Чтобы избавиться от нее, он решил намазать пол клеем — пусть прилипнет. Но липли и застревали его собственные подошвы, а «недотыкомка» свободно катилась, визжала и хохотала. Для Сологуба и его единомышленников «недотыкомка» — это то «несознаваемое, темное, что таится в низших областях душевной жизни». Для них «мелкий бес» передоновщины автобиографичен и универсален, достояние всех. «Да ведь и Передонов, — говорит Сологуб, — стремился к истине, по общему закону всякой сознательной жизни, и это стремление томилло его. Он не мог найти для себя истины и погибал».

А «Некто в сером» в «Жизни человека» Леонида Андреева. Человек называет этого вездесущего и бесстрастного «Некто в сером» — «рок, дьявол, или жизнь». «Родившись, — «вещает» Некто в прологе, — он примет образ и имя человека и во всем станет подобен другим людям, уже живущим на земле. Их жестокая судьба станет судьбою всех людей. Неудержимо влекомый временем,

он непреложно пройдет все ступени человеческой жизни, от низу кверху, от верху к низу». Жизнь — рабство такому року, дьяволу. И разум человеческий, в том числе и самого автора, раздвоен. Он хочет протестовать против дьявола, «бунтует» против него, но в то же время узнает, что это тщетно: предначертано, — в определенный час человек погибнет в неравной схватке.

Все эти упадочные потуги богословствующих мистиков часто прикрывались оглядкой на Достоевского. Авторы их при каждом удобном и неудобном случае любили клясться его именем. Но все «недотыкомки» и прочие пугающие черты были воистину всего только «мелкие бесы», которых, как правильно сказал Л. Н. Толстой, «не страшно». В то время как Достоевский в мощной фигуре Ивана Карамазова с потрясающей силой рисует величайшие осложнения духовной жизни человека, Сологуб, Леонид Андреев и иже с ними из юродствующих модернистов (Мережковский, Розанов, З. Гиппиус и др.) проповедуют всего-навсего философию безнадежности, крайнего, почти звериного индивидуализма и человеконенавистничества. Хотя Достоевский не выходит из сферы субъективистского толкования общественных явлений, объясняя зло личными качествами человека, а не общественными причинами, но в сомнениях Ивана Карамазова все же заключена большая обличительная сила. А богоискательство какой-нибудь З. Гиппиус сводится всего только к обывательскому индивидуализму — «люблю я себя, как бога» или, как у Федора Сологуба, к «литургии Мне» (конечно, обязательно с большой буквы). Иван Карамазов — фигура трагических масштабов, а инспектор гимназии Передонов — всего-навсего пошляк и циник.

В такой обстановке перед театром и исполнителем несомненно вставала опасность модернизировать Достоевского, поддаться соблазну «мелких бесов». Но большая внутренняя культура сумела уберечь театр от опасности. А художник-реалист Качалов не мог, конечно, не увидеть той бездны, которая отделяет Достоевского от современных юродствующих богоискателей, и в силу контраста еще больше возносит мощную трагедию Ивана Карамазова над хрипом и визгом всяких символических «недотыкомок». Там, у Достоевского, — сила, вера в человека, тут — дряхлость, усталость, болото. Глубокое проникновение в двуединое существо Ивана Карамазова подсказало



В. И. Качалов в роли Захара Бардина
и О. Л. Книшпер-Чехова в роли Полины
«Врачи» М. Горького. 1935

Качалову замечательную мысль — не объективировать чорта в сцене кошмара, как это сделано в романе, а дать его в виде незримой внутренней галлюцинации, то есть сыграть беседу с чортом одному на голосовой и мимической выразительности, превратив ее в саморазговор. То, что не только допустимо и оправдано как прием в романе, в книге, то при сжатости материала в условиях инсценировки помешало бы показать двойное душевное подданство Ивана во всем его противоречивом единстве.

Задуманное Качаловым было очень трудно и поначалу казалось всем в театре даже невыполнимым. Но Качалов чувствовал всю правду, а следовательно, и возможность такого образа-приема и вышел из трудностей блестящим победителем.

Восторженные строки посвящает качаловской беседе с чортом А. Р. Кугель. «Его беседы с чортом, — писал он, — не истерика и не мелодраматический эпизод, но трагедия мысли, страшнейшая отрицания всего, что она считала своим утверждением. Достаточно этой одной сцены, чтобы признать Качалова одним из величайших мастеров сцены. Но этого мало. Качалов велик в этой сцене не только мастерством своим и техническим совершенством, но и глубочайшей способностью объективировать мысль. И все это он совершает средствами скупыми, почти незаметными. Он говорит за себя и за чорта, не меняя почти голоса, давая понятие о чорте едва уловимыми интонациями. Он сидит перед столом и видит живой кошмар. Пламя свечи бросает тени на его лицо, темные пятна пробегают по чертам его. Вот и все. И кто знает, как трудно, как необыкновенно трудно держать в напряжении зрителя, будучи на сцене в одиночестве, — легко поймет, какая это огромная победа не только таланта, но и исключительного мастерства. Раздвоиться на сцене, сохраняя всю физическую полноту единого образа, не меняя даже голоса, — это крупнейшее достижение».

В таком признании нет расхождения в отзывах буквально всей печати. Любовь Гуревич в газете «Речь» писала: «Вот он, этот кошмар, «Иван и чорт». Длинная, неслыханная в театре по внешней простоте сцены: одинокий человек тихо говорит сам с собой пред колеблющимся пламенем свечи... Верил ли Достоевский в живого бога

и чорта или, вопреки тому, что принято думать, только хотел верить, как признается Иван, — все равно: трагедия в том, что чорт, как и бог живут и спорят в нем, в Иване. Мука о напряжении последней борьбы искажает лицо Ивана, оно делается неузнаваемым, страшным, старым. Пламя свечи играет на нем резкими, фантастическими тенями, растет ужас на сцене. — и кажется, что фантастически растет самая фигура Ивана, когда он вдруг медленно приподнимается на диване, и голос чорта в нем визгливо и истушленно провозглашает его устами, что человек — бог и все позволено человеку-богу... Глубокая, незабываемая сцена, великий образец сценического искусства, почти неуловимого в своей изумительной тонкости и художественном благородстве.

В мою задачу не входит разбор всех сыгранных Качаловым ролей. Для этого нужна специальная большая монография. Тронь любую его роль — и перо просит места. А ибсеновский Бранд? А изумительный Мефистофель в цилиндре из «Анатэмы» Леонида Андреева? А шекспировский Цезарь? А Петя Трофимов в «Вишневом саде» Чехова? А такой насквозь «театральный» в лучшем значении слова Пер Баст в гамсуновской «У жизни в лапах»? А Карено в другой пьесе Гамсуна — «У врат царства»? А Глумов из «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, хоть и несколько спорный в толковании, но чрезвычайно интересный в сценическом воплощении? А замечательный по скупости рисунка и характерной выразительности Каренин в «Живом трупе» Толстого? Каждый образ незабываем в своей особой чеканной выразительности, в своих особых качаловских красках и тонах, в своей исключительной обаятельности и пленительности рисунка.

Есть роль, стоящая особняком в репертуаре Качалова и связанная не только с его актерским даром, но и с исключительным мастерством Качалова-чтеца. К чтецу сейчас предъявляются требования, далеко превосходящие те, владеть которыми должен, по существу своей профессии, каждый актер. Специальное искусство чтения — жанр молодой. Читали, конечно, и раньше. Но специальная культура художественного чтения, достигшая в наши дни огромной

высоты, выросла и вышестована только в нашей, советской обстановке. Одно дело — обычное актерское чтение, другое — специальное искусство мастера художественного чтения. Само собой разумеется, что им может быть и актер. Качалов — совершенно исключительный, не знающий себе равных чтец. Помимо природных данных, Качалов достиг этого и специальной работой над собой как чтецом. Это несомненно. Каждый, внимательно следящий за художественным чтением и чтецами, может определенно отметить, как рос и растет в этом жанре Качалов. Он не только не застывает в репертуаре, обновляя и расширяя его, овладевая творчеством представителей советской поэзии и прозы, но углубляет самую технику чтения, прием, выразительные возможности.

Данные Качалова-актера и Качалова-чтеца счастливо сочетались в роли чтеца «от автора» в инсценировке толстовского «Воскресения». Качалов читает от автора не только описательную часть; он рисует переживания действующих лиц во время их игры (например, Нехлюдова). Плохой или даже средний чтец не сумел бы оправдать смелости такого приема и, конечно, своим вмешательством только снижал бы спектакль, лишал его театральной непосредственности. Но Качалов-чтец «от автора» в «Воскресении» сам необычайно театрален и создает образ, равноправный с действующими лицами. Его чтение не только не мешает развертывающемуся действию, а органически слитно с ним, помогает, освещает, теплит его. Зритель ждет чтеца Качалова. Вооруженный всего лишь небольшим карандашом, в своем обычном костюме, Качалов увлекательно ведет интимную беседу со зрительным залом.

Последняя новая роль Качалова — Захар Бардин во «Врагах» Горького. Вспомним первую горьковскую роль Качалова — барона в «На дне». Горький по поводу неожиданно вспыхнувших для него в этой роли сценических красок говорит: «А его, понимаете, жалко!»

Конечно, боевая устремленность драматургии Горького не оправдывает положения одним жалением. Ее цель — борьба за лучшее будущее, за то, чтоб «человек — звучало гордо». Но сила качаловского искусства покоряла.

Если бы теперь, через тридцать шесть лет, Художественный театр создал новую сценическую редакцию «На дне», спектакль был бы несомненно построен во многом

под иным углом зрения, чем в традиционной сценической постановке «Дна». Указания к этому давал и сам Горький, определяя теперь Луку как чрезвычайно вредоносную категорию «утешителей, примирителей и проповедников на тему: «придите ко мне все страдающие и обремененные, и аз успокою вы». О них писал Горький в 1932 году в статье «О пьесах»: «Очень дорога своя котомка, свой собственный чайник и котелок для варки пищи. Утешители этого рода — самые умные, знающие и красноречивые. Они же поэтому и самые вредоносные». Именно таким вредоносным утешителем должен быть и Лука в пьесе «На дне».

Порукой такой переоценки — мудрый спектакль «Враги», историческая веха в художественно-политическом развитии театра. С большой внутренней силой и уверенностью Художественный театр в спектакле «Враги» выходит на новые пути социалистического реализма. Обрел он их не сразу, не случайно, не удачей, а упорной, сознательной и не легкой работой над собой, над старыми традициями. В прежнем Художественном театре спектакль «Враги» прозвучал бы лирически, тем аполитично-гуманистическим жалением, тем биологическим «настроенчеством», которое в значительной степени стерло бы сущность и идейную устремленность «Врагов». Все, мол, люди, все страдают, всех жалко — ответил бы театр. И, конечно, в первую голову пожалел бы барина-либерала Захара Бардина, подчеркнул бы «искренность» его «добрых» порывов, разбивающихся о косность окружающей среды.

Посмотрите теперь. Спектакль уже с первого акта дает сгущенную и напряженную атмосферу классовой борьбы фабриканта с рабочими. Выстрел в бардинского компаньона Скроботова звучит не аполитично, а вполне определенно — так, как он звучал и на самом деле, так, как он и должен звучать в пьесе, название которой «Враги», а автор — Горький. Оставшийся в живых барин-либерал Захар Бардин по существу не лучше убитого Скроботова, он только глупее его. Он противен своей гнилой несобранностью, прикрываемой либеральными фразами, пустыми и лживыми, как только они приходят в соприкосновение с практическими интересами владельца фабрики. Так заговорил теперь в этой роли Качалов языком нового реалистического отношения к «герою». Поэтому еще на более высокую ступень поднялось мастерство Кача-

лова, оно обрело новые грани, новую остроту, политическую насыщенность.

Все свое обаяние, любовь и тепло Качалов отдает прежнему лишнему человеку с его философией «малых дел» и смиренного ожидания «неба в алмазах», а новому строителю новой жизни и борцу за нее. Вновь зазвучавшие сарказм и сатиру он направляет на тех, кто сознательно или бессознательно мешал этой борьбе, будь то Захар Бардин или Скроботов, кто тащил человека к гнилым гуманистически отвлеченным иллюзиям внеклассового, аполитичного жаления. Горький не раз клеймил и разоблачал всех таких либеральных утешителей и их «философическую паутину».

Все мы слышали народного артиста Качалова у радиомикрофона в день награждения его орденом. «О, мы еще поживем и поработаем!»—бодро звучал его голос на весь СССР, на весь мир. И казалось, что голос этот слушали и бедный датский принц Гамлет, и барон из ночлежки, и Александр Чацкий, ищущий, «где оскорбленному есть чувству уголок», и усталый чеховский Иванов, и богоборствующий Иван Карамазов, предлагающий «отречься поголовно от бога»,—все те, которых так жалел и любил Качалов, с которыми вместе грустил и мечтал. Всем этим страдальцам прошлого он говорил теперь о новой, счастливой родине человечества, где впервые звание «человека» стало звучать гордо, где проблема «лишнего», ненужного человека исчезла, где все темы прежней качаловской грусти исчерпаны. Вот почему голос шестидесятилетнего Качалова звучал такой молодостью и верой. Вместо унылого «надо жить» мы слышали от актера-орденоносца о радости жить в наши дни и о мечте эту радость претворить в образ советского героя, нового человека, строящего социализм.

Эм. Бескин

Л. М. Леонидов

Без потрясений, без волнений, без смеха, без слез, без страданий у зрителя театра вообще не существует. Только тот театр, который потрясает, который оставляет настолько сильное впечатление, что тебя что-то заставляет второй раз идти смотреть пьесу или актера, — только такой театр я признаю, чувствую и понимаю.

На фронтоне одного театрального здания была надпись: «Смех и слезы». Я расшифровываю ее так: со сцены должны говориться слова, выражающие такие чувства и такие мысли, которые в зрительном зале вызывают смех или слезы. У Пушкина мы читаем: «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством... Народ требует сильных ощущений». Вот ради этих сильных ощущений, которые дает театр, хочется работать и творить. Ярким представителем такого театра является для меня Мочалов».

Эти слова Л. М. Леонидова, произнесенные им в 1937 году во время беседы с молодыми актерами московских театров, могут служить основной вехой его творческого пути.

Если Леонидов пришел в театр и безраздельно отдал ему всю свою жизнь, то это случилось потому, что он еще в отрочестве зажегся верой в «театр, который потрясает». Недаром в первых же словах своей беседы с актерскою молодежью Леонидов назвал имя Мочалова, актера, которому, как никому другому в русском театре, дано было «ударить по сердцам с неведомою силой».

В биографии Леонидова нет той борьбы за право быть актером, которая встречается едва ли не во всех актерских биографиях.

«Я родился 22 мая 1873 года в Одессе, — пишет Леонидов в своей автобиографии. — Семья наша была купеческая, старых порядков, но отец был большим театралом, и от него слышал я о Шумском, о Мартынове, о Самойлове, которыми он увлекался». Отец Леонидова не только не препятствовал сыну мечтать о сцене, но сам питал эту мечту своими рассказами о виденных им великих актерах, которые потрясали смехом сквозь слезы, как Шумский, или рыданием сквозь смех, как Мартынов. Скоро юноша Леонидов и сам узнал восторг этих потрясений. «Помню, в будни без разрешения гимназического начальства отправился я на галерку на гастроли Барная, за что и был посажен в карцер. Впоследствии, в 1905 году, за границей я рассказал Барнаю, как я за него пострадал».

Леонидов любит вспоминать о своих встречах с мастерами трагического потрясения: Эрнесто Росси, Дж. Грассо, Дузэ, Ермолова — каждая из этих встреч подтверждала для Леонидова правду о театре, который потрясает, как о единственном театре, обладающем правом на существование, театре, ради которого стоит быть актером.

В своих рассказах Леонидов выделяет свою встречу с Ивановым-Козельским. Бурное и беспокойное вдохновение этого трагического артиста, кончившего жизнь безумием, в глазах Леонидова как бы воплощало в действительность предание о «безумном друге Шекспира» — Мочалове.

Больше всего юноша Леонидов любил смотреть трагиков в великой мочаловской роли — в Гамлете, и воля к актерству направлялась у него единой мечтою — выйти на сцену в темном плаще скорбного Гамлета.

«По окончании гимназии, — вспоминает Леонидов, — произошла роковая встреча с Новиковым-Ивановым, учеником Сосницкого. Новиков-Иванов сказал отцу: «У вашего сына большой талант, и от вас зависит, будет ли он актером».

С волнением и благодарностью вспоминаю я решение отца помочь мне на этом пути. В ту пору и в недрах купеческой семьи, из которой я происхожу, событие это было невероятное. В 1894 году отец послал меня в Москву в Императорское театральное училище».

В театральном училище Леонидов был учеником А. П. Ленского. Он навсегда сохранил любовь к этому замечательному художнику, у которого искусство театра переливало всеми цветами своего спектра: чудесный актер, режиссер-новатор, театральный мыслитель, чуткий педагог. В Ленском Леонидов впервые встретил необыкновенного актера щепкинского склада: взыскательного мастера и тонкого ювелира сценической формы. Уже будучи актером Художественного театра, за четыре года до Дмитрия Карамазова, Леонидов был буквально потрясен Ленским в роли епископа Николаса в драме Ибсена «Борьба за престол». Мочаловское вдохновение облечено было здесь в кованую щепкинскую форму.

Из театрального училища ученику Ленского открывался прямой путь на сцену Малого театра, и Ленский поспешил вывести на нее Леонидова: 21 апреля 1896 года «ученик Вольфензан» сыграл две роли в «Воеводе» Островского — бирюча и разбойника Каурого. Спектакль шел в постановке А. П. Ленского, и в нем участвовали его ученики: Е. Д. Турчанинова, Н. К. Яковлев, В. Н. Рыжова, А. А. Остужев, — теперь известные мастера Малого театра.

Но первый шаг на сцену Малого театра оказался последним: Леонидов покинул казенную школу и 7 сентября того же 1896 года дебютировал в Одессе у Соловцова в роли Чилибея в трагедии А. К. Толстого «Царь Борис».

Дебют превратился в провал. «Во время репетиции, — вспоминает Леонидов, — все шло хорошо. Но когда пришлось выступать, я испугался покато́й сцены, по которой, казалось мне, качусь я вниз, а на меня валится ярус, — я запутался в словах, произнес: «Всея Руси могучий повелитель...» и ушел, сорвав всю сцену. На следующий день в газете была рецензия, что пьеса прошла с обычным ансамблем, но одна паршивая овца, именно Леонидов, испортила все стадо. Я пришел к Соловцову и сказал: — Моя артистическая деятельность кончилась.

Но Соловцов ответил:

— Напротив. Я люблю, когда первый блин комом, — и дал мне роль Чарусского в «Старом закале».

Чарусский — молодой человек, ученик Грановского (и, конечно, пламенный зритель Мочалова), за вольномыслие сосланный на Кавказ, в военную службу. И печать и предание сохранили благодарную память об этой пер-

вой роли Леонидова: создавая волнующий образ изгнанника «с милого севера в сторону южную», он заражал зрителя своей неутолимой, двойной тоской по родине и по работе мыслителя, сгубленной навсегда.

У Соловцова — в Киеве и в Одессе — Леонидов пробыл пять лет (1896—1901). Окруженный первоклассными актерами, в числе которых был Н. П. Рошин-Инсаров, по мнению многих — лучший Чацкий русской сцены, Леонидов не вышел на прямую дорогу больших чувств и властных страстей, которую он намечал себе издавна. Молодого, ярко талантливого актера занимали в самых разнообразных ролях. Амплу у него было столь неопределенное, что в один сезон ему приходилось играть Хлестакова, Треплева в «Чайке» и профессора в «Плодах просвещения».

В 1901 году Леонидов перешел в Москву, в театр Корша, и дебютировал в роли Хлестакова.

За два сезона у Корша — это была пора «второго расцвета» этого театра, когда во главе его стоял Н. Н. Синельников, — Леонидов переиграл много ролей, но в двух его полюбила и запомнила вся Москва: Константин в «Детях Ванюшина» Найденова и Флемминг в комедии Отто Эрнста «Педагоги». Роли были противоположны: цинический себялюбец из русской купеческой семьи и «идеальный учитель», вносящий «луч света» в «темное царство» немецкой казенной школы с ее вековым педантством и бездушием. Из Флемминга Леонидов создавал «социального героя» и наполнял достаточно-таки пресную фигуру «идеалиста-учителя» таким живым, теплым содержанием и темпераментом протестанта, общественного борца, что его Флемминг бил не только по немецкой, но и по русской казенной школе. Фигура одинокого учителя, борющегося за свободу школы, оказывалась современной и близкой русскому демократическому зрителю на пороге первой революции. Пьеса благодаря Леонидову имела большой успех.

В «Детях Ванюшина» Леонидов пользовался совсем другой палитрой: с холодным сарказмом он писал фигуру пошлого и злого эгоиста из провинциальной купеческой семьи, в которой змеится смертельный яд разложения. В своем Константине, при четкой полноте психологической характеристики, Леонидов крепко прощупывал классовый костяк образа.



Л. М. Леонидов в роли Кассия
«Юлий Цезарь» В. Шекспира. 1903 г.

В эти два года работы в театре Корша Леонидов был внимательнейшим зрителем Художественного театра.

«Я видел много замечательных актеров. Но если бы меня спросили, кто и в какой роли произвел на меня наиболее сильное впечатление, я, не задумываясь, ответил бы: Станиславский в роли Штокмана из пьесы Ибсена «Доктор Штокман». Его костюм, грим, движения, переживания — все было совершенным. Чувство глубокого, безысходного одиночества исходило от него и распространялось на весь зал». Так рассказывает сам Леонидов об одном из первых своих зрительских впечатлений от Художественного театра, — и это первое впечатление было сильнейшим и решающим.

«Без потрясений, без волнений, без смеха, без слез, без страданий у зрителя театра вообще не существует». На спектакле «Штокмана» Леонидов мог убедиться в том, что существует новый театр, где от актера исходит и передается зрителю сильнейшее потрясение со смехом сквозь слезы, с болью сердца, сжимающегося от одиночества, и где, вместе с тем, создана творческая атмосфера, не имеющая равной ни в одном театре мира: атмосфера единого художественного труда, когда в создание спектакля единомысленно включаются все — от режиссера до капельдинера.

Если Леонидов был внимательнейшим зрителем спектаклей Художественного театра, то руководители последнего были не менее внимательными зрителями коршевских спектаклей с участием актера Леонидова.

«Поздняя осень 1902 года. Я, актер театра Корша, присутствую на спектакле в Художественном театре. Идет «Дядя Ваня». Этот вечер навсегда останется в моей памяти. Я увидел самого автора «Дяди Вани», а в антракте был приглашен за кулисы и представлен Константину Сергеевичу, сидевшему в гриме доктора Астрова. Мы беседовали весь антракт. Константин Сергеевич расспрашивал меня о том, как я живу, интересовался подробностями моей артистической работы. Тогда я уже почувствовал всю силу обаяния этого человека. Он произвел на меня чарующее впечатление, и хотя многого в его идеях я, молодой тогда актер, еще не понимал, но чувствовал, что тут есть что-то новое, что-то свежее, что отвечает моим неясным еще запросам.

Вторая встреча имела деловой характер. Мне предложили перейти в Художественный театр».

25 марта 1903 года Леонидов впервые вышел на сцену этого театра Васькой Пеплом в «На дне» Горького.

* * *

Выход этот в рядовом представлении пьесы Горького без всяких анонсов и газетных предвещаний был замечен.

Образ Пепла не сразу дался Леонидову. Он вспоминает, что на первом спектакле, к ужасу своему, пустым вышел на сцену. Лежа на нарах ночлежки, он переживал отчаяние за свою творческую пустоту и решил ограничиться донесением до слушателя прекрасного текста Горького, не затемнив ни одной мысли. И как только, при осуществлении этого скромного намерения, артист отдался вольному потоку речи Горького, он сразу почувствовал, что с каждым новым словом он все глубже входит в образ. Он не успел опомниться, как почувствовал, что актера Леонидова, боящегося провалить роль, нет на сцене, а есть Васька Пепел, и не на сцене театра, а на нарах ночлежки.

Леонидов давал не бытовую фигуру смелого вора, как обычно играет эта роль. Он укрупнял образ, написанный Горьким, — он показывал умного, отважного Ваську Буслаева народной былинны, упрятанного старым жизненным укладом в норы, насильно опущенного на мутное дно.

Смотря на Леонидова—Пепла, прислушиваясь к его мятущейся тоске, верилось, что в нем скованы великие силы, рвущиеся к вольному простору. Не праздную удалью веяло от этой сильной, сумрачной фигуры, а широким размахом орлиного полета, который, увы, возможен для Пепла только во сне.

Васька Пепел был своеобразным прологом к целой веренице исконных леонидовских образов, созданных в Художественном театре. Это был первый эскиз к его изумительному Дмитрию Карамазову, и в Пепле же, быть может, таилось зерно будущего Пугачева.

Леонидов пошел на сцену с заветной мечтой сыграть Гамлета. Судьба решила иначе: Гамлета Леонидов никогда не играл, а вместо скорбного датского принца, погруженного в мучительное раздумье — «быть или не быть», ему пришлось играть людей могучей воли, страстного жизнелюбия и неудержимой страсти — от железного Кассия до

мятежного Пугачева, от жадного на жизнь Дмитрия Карамазова до богоборца Каина.

Васька Пепел — первый в ряду этих образов, в которых Леонидов обрел свое «я» замечательного художника.

За Пеплом последовал монументальный Кассий в «Юлии Цезаре» (1903). Из всех персонажей шекспировской трагедии Кассий Леонидова крепче всех был обожжен суровым ветром «вечного города». В его устах стихи Шекспира приобретали железный строй латинской речи. Воля к власти — вот в чем была тема Кассия в толковании Леонидова, и, как всегда у этого артиста, эта тема пронесена была им через всю работу в Художественном театре, вплоть до байроновского Каина.

Мне вспоминается один из забытых образов, созданных Леонидовым, — рабочий в «Драме жизни» Кнута Гамсуна (1907): роль в десяток слов, но какой уверенной силой веяло от этих натруженных мускулистых рук, от этого твердого, упорного взгляда! Воля к власти — вот что освещало и этот случайный образ.

В пьесах Чехова Леонидов играл еще в провинции. Еще до «Чайки» Художественного театра Леонидов исполнил роль Треплева в театре Соловцова, где пьеса Чехова не провалилась, как в Александринском театре, а имела успех. В Художественном театре Леонидов по болезни Станиславского играл Вершинина и долгие годы выступал Соленым в «Трех сестрах». Это был лучший Соленый русской сцены — угрюмый и упрямый человек, с запоздалым рвением носящий на себе изношенную маску Печорина, тайно льстя себя надеждой, что у него трагическое лицо Лермонтова. В действительности, он — человек без лица: он пьян своей одинокой тоской, и, когда тяжелый хмель этой тоски мутит сознание Соленому, он бросается на людей, он убивает Тузенбаха. Соленый у Леонидова — это лишний человек, который знает свою лишность и мстит за нее тем, кто меньше всех в ней виноват.

Наоборот, Лопухин в «Вишневом саде» (1904) считает, что окружен лишними людьми, а в себе уверен, что он из тех, кому принадлежит будущее. Он чувствует себя наследником огромного выморочного имущества, оставляемого умирающим классом — дворянством. Леонидов, играя Лопухина, прекрасно показывал человека с новой походкой, с новым шагом, человека, торопящегося протоптать свои



Л. М. Леонидов в роли Лонахина
«Вишневый сад» А. Чехова. 1904 г.

пути по полю жизни и с самоудовлетворением прислушивающегося к уверенному отзвуку собственных шагов.

«Лучше всего» — в этом прав Н. Эфрос — была сцена после торгов, когда Лопухин приезжает в купленное им дворянское гнездо. Очень сложно сплетены противоречивые чувства! И горд он сознанием своей победы, своего нового значения в жизни, и смутно чувствует, что сделал что-то скверное против совести, против правды, и больно ему за тех, которых он обидел, которых должен скинуть с дороги, и любит он их. Весь этот душевный сумбур был передан Леонидовым мастерски, с очень большой правдой и силой. Когда его Лопухин, слегка покачиваясь, как-то странно расставляя ноги, широко размахивая руками, шел по старой барской зале и выкрикивал свои приказы музыке, потом встретился с Варей, подобрал брошенные ему, новому хозяину, ключи, подбросил их на ладони, странно усмехнулся, и насмешливо, и горько, — это был один из самых волнующих моментов спектакля»

Ровно через тридцать лет после Лопухина Леонидов сыграл Егора Булычова, и стало ясно, что в Лопухине он играл молодого Булычова, еще полного сил, еще с непочатой энергией, еще с полной верой в долголетие своего класса. Даже в гриме молодого, здорового Лопухина у Леонидова есть сходство с пожилым, больным Булычовым. Булычов — это исторически обанкротившийся Лопухин. У Чехова в 1904 году он самоуверенно рубил дворянские вишневые сады, считая себя хозяином жизни; у Горького его самого, — он знает это, — срубил под корень новый, действительный хозяин жизни.

Лопухин — персонаж из комедии, и Леонидову предстояло сыграть еще ряд ролей в классической комедии прежде, чем он дошел в Художественном театре до ролей, о которых мечтал, идя на сцену.

Для Леонидова как подлинного художника театра очень показателен этот долгий иск, который он выдержал, являясь в течение нескольких лет на сцену в ролях, которые имел основание не считать кровными себе. Вместо Жадова, Чацкого, Тренева, играных им у Соловцова и Корша, вместо ролей, которые любой драматический актер рассматривает как преддверие к Гамлету, Отелло, Макбету, Леонидов играл много лет Лопухина, Боркина («Иванов» Чехова), Скалозуба, Ляпкина-Тяпкина,

Тропачева («Нахлебник» Тургенева), Городулина («На всякого мудреца довольно простоты») — играл целую вереницу ролей, которые ведут в дальнейшем к Городничему, Фамусову, а не к Гамлету и Отелло.

Отступился ли Леонидов, играя эти бытовые и характерные роли в комедиях, от своей мечты играть те образы, которым дано потрясать сердца скорбью и гневом? Убедился ли он в том, что ошибался в диагнозе себя как актера?

Нет! И мечта оставалась та же, и диагноз был правилен: Леонидов попрежнему безошибочно прощупывал у себя пульс трагического актера, рожденного потрясать. Но у него было верное чутье эпохи, наступившей в истории русской сцены и связанной с зарождением Художественного театра. Кончалось хаотическое самодержавие актерского «я», видевшего в пьесе и спектакле только покорную среду для своего самодовлеющего выявления. Актер, наделенный трагическим даром, считал себя существующим «вне законов» пьесы, спектакля, ансамбля, стиля, вне театра, как коллективного действия. Он чувствовал себя солистом, а все остальное в театре рассматривал как аккомпанемент к своему трагическому соло. С таким самочувствием русские трагические актеры, как правило, должны были «выходить из берегов» постоянного театра и превращаться в вечных гастролеров. Такова была судьба Иванова-Козельского, Дальского, Орленева, этих блестящих комет русского театра, которые в своих блужданиях, отставая свое «я», теряли постепенно весь свой свет. Чем более Леонидов любил трагического актера, тем менее он хотел себе подобной участи. Он понимал, что даже величайшее из светил русского театра, Мочалов, сияло бы еще пламеннее, если б из кометы превратилось в планету, властно восходящую в определенный час на ночном небе.

«Творчество его было стихийно, и он не умел управлять им, — говорит Леонидов о Мочалове. — Когда на него находило вдохновение, он создавал потрясающие образы, но если вдохновения не было, он чувствовал себя беспомощным и совершенно не знал, каким путем можно сознательно прийти к определенному образу. У нас в театре употребляют выражения «подсознание», «интуиция» и т. п. Они меня не увлекают. Я считаю, что надо найти такой способ работы над ролью, который давал бы возможность

сознательным путем притти к сверхсознательному состоянию... Актеры должны найти такой путь, который привел бы их к форме, где все обосновано, все расшифровано, не кудю, не узко, мысль работает сознательно, слова звучат по-настоящему, чтобы, как говорят, мыслям было просторно, а словам тесно. И все это должно быть максимально насыщено. Вот этого пути Мочалов не знал.

Не с такой ясностью, как в приведенных словах, но с не меньшей уверенностью в необходимости этого пути «правнук Мочалова» вступил в 1903 году в труппу МХТ, понимая, что поступает в единственную в то время школу, где возможно приобрести прочные культурно-театральные навыки, необходимые для того, чтобы мочаловское начало «театра потрясения» было крепко слито со щепкинским началом театра художественной и жизненной правды.

В овладении этим щепкинским началом для Леонидова имели высокое значение его роли в комедиях, те роли, где стихийное самочувствие своего «я» должно было уступить внешним и внутренним задачам характерности и точного жизнеподобия. Чтобы актеру с предрасположением к трагическому, с врожденным самочувствием «героя» сыграть Скалозуба, надо прежде всего переменить свое самочувствие, ощутить в себе биение иного жизненного пульса, — словом, надо уметь уйти от себя и найти объективную связь с теми кусками далекой и чуждой жизни, какие запечатлены в «Горе от ума» и «Ревизоре». Это было очень трудно для Леонидова, но это было подлинной школой реалистического мастерства.

Он сам рассказывает случай, относящийся к постановке «Ревизора» (1908).

«Появляется Хлестаков, окруженный чкивниками, подвыпившими за хорошим обедом. Я играл Ляпкина-Тяпкина. Константин Сергеевич говорил мне:

— Выходите на сцену и вы.

— Не могу.

— Без всяких разговоров, выходите на сцену, — повторяет Станиславский. — Ничего не желаю слышать. Выходите!

Пришлось выйти.

По Гоголю Ляпкин-Тяпкин не должен был в этот момент находиться на сцене».

Все третье действие «Ревизора» Леонидову приходилось действовать без слов и самому проводить объективно вер-

ную гоголевскую пить к первому и четвертому действиям, где у судьбы есть слова, и тот, кто видел первую постановку «Ревизора» в МХТ, вспомнит, что судья без слов у Леонидова был так же выдержан в сочных гоголевских тонах, как и судья со словами в других действиях.

Стиль на сцене — это дыхание эпохи, слившееся с дыханием данного лица, порожденного его эпохой. Этим дыханием веяло и от Скалозуба в изображении Леонидова. Образ был спорен: можно, а быть может, и должно играть Скалозуба иначе, но это уже относится к режиссеру, а не к актеру; то, что играл Леонидов, было образом, шедшим не только от автора, но и от режиссера, и от данного театра в целом. Это был образ, рожденный в спектакле, и притом в спектакле определенного театра, а не образ, в котором автор оказался наедине только с актером.

Лучшей ролью Леонидова в комедии является, бесспорно, либеральный болтун и делец Городулин в комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (1910). Казалось бы, какая труднейшая задача: актеру мысли воплощать в человеческий образ говорливую пустоту, торжествующую свой деловой триумф! Образ Городулина чрезвычайно далек от всякой трагедии, и Леонидов блестяще показал, как страшно, когда человек вовсе лишен намека на внутреннее волнение и на пытливую тревожмысли. Давая Городулина «на большом серьезе», как говорят актеры, Леонидов тем самым изобличал его трескучую пустоту мнимого либерала. Образ Островского Леонидов переписывал кистью Салтыкова: краски художника для портрета Городулина были разведены не на мягком жанровом масле, а на едкой желчи иронии.

Изображая Скалозуба, Ляпкина-Тяпкина, Городулина, Леонидов словно переменял реченье своего любимца Гамлета: тот говорил: «Человек он был!» а Леонидов, с острой иронией показав своих комических персонажей, останавливал зрителя перед их портретами горьким вопросом: «Где же человек в этих людях?»

В советские годы на этом вопросе Леонидов построил весь образ Егора Булычова, и вопрос прозвучит поистине трагически.

«Я думаю, что МХАТ удалось кое-что сделать по линии театра потрясения», — признался Леонидов молодым актерам.

в 1937 году. Это признание в устах Леонидова особенно важно: оно означает, что он не отделяет своей творческой удачи от творческой удачи своего театра. Его искусство «актера потрясения» по-настоящему возвращено и обогащено МХАТ, театром реалистического переживания.

Первой ролью Леонидова в МХТ, в которой обозначилась истинная мера его трагического дарования, был Человек в «драматическом представлении» Леонида Андреева «Жизнь Человека» (1907).

Пьеса Л. Андреева пыталась дать философскую схему человеческого бытия от рождения до смерти, и на актера, взявшегося за роль Человека, пала труднейшая задача показать смену всех возрастов человека от ранней юности и до старости, наполнив различные ступени этой схемы всеми спектрами человеческого бытия — от розовой идиллии ликующей юности до сумрачной трагедии одинокой старости. Невозможная задача! Леонидов ее и не решил. Идиллия первой любви ему не удалась — идиллическая, как и всякая другая, чувствительность не в природе этого артиста. Играть «человека вообще», явить из себя некоего обобщенно-мистического представителя вида «homo sapiens» Леонидов тоже не мог: он ни в какой мере не актер условного театра и меньше чем кто-либо может превращаться в человекообразные схемы. Леонидов сделал иное: он переключил андреевскую аллегорическую мистерию в трагическую поэму о человеке и наполнил ее «человеческим, слишком человеческим», упорным натиском борьбы, бурной тоской, унылым изнеможением, безысходным отчаянием. Человек Леонидова «поднимался в своих протестах против неба и его неправды до настоящего пафоса, сохраняя при этом простоту искренней правды чувств» (Н. Эфрос).

Эта роль оказалась для Леонидова тем зерном, из которого много лет спустя вырос богоборец Каин; она же послужила трамплином для лучшего создания Леонидова — Дмитрия Карамазова.

Уже давно установилось мнение, что «Братья Карамазовы» — самый актерский из всех спектаклей МХТ. Режиссер потребовал от актеров предельной силы переживания при предельной же простоте формы. «Карамазовы» оказались спектаклем торжествующего актера: спектакль



Л. М. Леонидов в роли Дмитрия Карамазова
«Братья Карамазовы» Ф. Достоевского, 1910 г.

раскрывал лучшее, что было в таких уже давно прославленных актерах, как Москвин и Качалов, и он же выявлял неожиданно высокое в таких актерах, самое имя которых было едва известно (С. Н. Воронов в роли Смердякова). Но, как пишет летописец Художественного театра Н. Эфрос, «центральная фигура этого центрального спектакля, первый его герой и главный источник громадного впечатления — Л. М. Леонидов».

В Дмитрие Карамазове Леонидов явил себя могучим трагическим артистом. Можно без всякого преувеличения сказать, что он захватывал зрителя с мочаловскою силою, и при том захватывал так же, как Мочалов, всякого зрителя, в том числе и такого, который вооружен был против актерского захвата всеми средствами житейской и эстетической самообороны. Поэт М. Волошин писал после спектакля «Карамазовых»: «Леонидов сумел сочетать глубочайший пафос чувства с самыми обыденными словами и жестами, заставил трепетать истинным восторгом трагического». Во время петербургских гастролей театра вдова Достоевского заявила, что исполнением Леонидова был бы обрадован сам Достоевский. В 1923 году в Америке «Карамазовых» видела Элеонора Дузе и сказала, что «не понимает языка, но понимает сильные страсти».

До Дмитрия Карамазова, до МХТ у Леонидова было два опыта работы над Достоевским: он играл Мышкина в «Идиоте» и Раскольников в «Преступлении и наказании». Но эти работы были только примеркой на себя огромной тяжести трагического плаща Достоевского.

Образ Дмитрия Карамазова, который ощущался зрителем кровно спаянным с Леонидовым, давался артисту с мучительным трудом и одновременно с трепетной радостью от этого труда. «Работая над этой ролью, — вспоминает Леонидов, — я переживал такое состояние: с одной стороны, Достоевский — писатель очень возбуждающий, благодаря которому делаешься в конце концов одержимым ролью: бежишь от образа, а он преследует тебя; с другой стороны, размышления над тем, что является сущностью этого образа, поиски того, без чего не может быть Дмитрия Карамазова. Наконец, я нашел то, что нужно. Дмитрия Карамазова, кутищего с Грушенькой, накрывают в Мокром. Следовательно, обращаясь к нему, говорит: «Отставной поручик Карамазов, вы обвиняетесь в убийстве

отца вашего, происшедшем в эту ночь», на что Дмитрий отвечает: «Не повинен, в этой крови не повинен, в крови отца моего не повинен. Хотел убить, но не виновен». Без этих слов нет Дмитрия Карамазова. И когда я нашел возбудитель для этой роли, когда я нашел эту мысль, без которой не может существовать образ, я как-то сразу ощутил его место в пьесе, и именно в пьесе, а не в романе, потому что целиком романа играть нельзя. И это так крепко запечатлелось, что меня могли разбудить ночью и только напомнить эту мысль, как я уже был готов для передачи этого образа».

В этом признании превосходно выражено самое существо построения Леонидовым образа Дмитрия Карамазова.

Была очевидна глубина психологического наполнения образа: в истории русского театра трудно указать другой образ, который был бы так насыщен психологическим содержанием, как Дмитрий Карамазов Леонидова. Диапазон психологических противочувствий и противодвижений здесь был поистине неисчерпаем. Страстный напор жизнеутверждающих чувств и глухое их смыкание в отчаянии; самозабвение в любовном порыве и мучительные свидетельства неспящей и укоряющей памяти; гордое достоинство и тоскующая растерянность; гнев и покорность; трезвый допрос совести и полное опьянение страстью, — все это, в правдивейшем психологическом сочетании, предъявлял Леонидов зрителю, превратив его в трепещущего свидетеля жуткого психологического круговорота, кружащего и захлестывающего Митю Карамазова.

Но, отдаваясь этому круговороту, зритель примечал, что артист тут же изымает его из области психологии в какую-то иную область. В те годы многие играли Достоевского — достаточно вспомнить Орленева, также выступавшего Митей Карамазовым, или Дальского, игравшего Рогожина в «Идиоте», — и всегда это бывала психология или психопатология, а иногда даже и психиатрия в лицах. У одного Леонидова Достоевский был *трагичен* в точном, аристотелевском смысле слова.

За бурным метанием Мити, за его восстаниями и падениями, передаваемыми с убеждающей силой, с неисчерпаемым богатством психологических деталей, ощущался суровый стержень трагедии.

Дмитрий Леонидова одержим бурной жаждой жизни. В нем бродит неуемный хмель бытия. Эта жажда бытия способна вознести человека на высоту мыслительных и жизненных дерзаний, на безмерную высоту подвига:

Есть упоение в бою
И бездны мрачной на краю
И в разъяренном океане
Средь грозных волн и бурной тьмы...

Но эта же бурная жажда бытия, не находя себе должного утоления, способна подвести человека к пропасти последнего падения. Этой бурной жажде жизни, обуявшей Митю Карамазова, нет утоления в той среде, в той стране, в которой он вырос, в жестокой пустыне царской России. Жизненный хмель бросается в голову Карамазову, и его могучие силы (а в них Леонидов заставлял верить глубоко, бесспорно!) уходит в гульбу, в разврат, в опустошительную игру жизнью, своей и чужой.

За мятующимися страницами романа Достоевского, перенесенными на сцену, Леонидов осязал строгие очертания античной трагедии и сыграл русскую вариацию бессмертной трагедии об Эдипе-отцеубийце.

«Леонидов показал себя актером самых глубоких эмоций и самых напряженных переживаний на сцене, способный подниматься до вершины трагического»,—оценивал его исполнение Н. Эфрос.

В страстный и мятежный образ Дмитрия Карамазова Леонидов вложил свой пламенный темперамент, свою упорную, беспокойную мысль, свое, готовое перелиться через край, чувство, но все это было донесено до зрителя, пройдя через суровые фильтры полнейшей искренности и совершенной простоты.

Глубокое потрясение, поистине мочаловской силы, зритель получал, не выходя из строгого русла жизненной правды. Леонидов играл (как условно и скудно здесь это старое слово!) так, как будто на время спектакля он полностью перенимал в себя бытие Дмитрия Карамазова. Иными словами, Леонидов вовсе его не играл, и самая театральность образа (а образ обладал высокой степенью театральной выразительности и запечатляемости) была простым следствием его полнейшей жизненности. Траги-

ческий реализм — вот имя этой театральности и этой жизненности.

Леонидов никогда не удовлетворялся тем, что он давал зрителю в Дмитрие Карамазове. Он неустанно изнутри и извне работал над образом. Даже сцена в Мокром, вызывавшая подлинное потрясение у зрителей, не вполне удовлетворяла взыскательного художника. «Летом, — вспоминает И. Н. Берсенев, — мы встретились с Леонидом Мироновичем в Риме. Однажды, когда мы с ним лежали на пляже, наступила долгая пауза. Я читал газету, а он о чем-то задумался. Вдруг он вскрикнул: «Ага, понял!» — и вскочил. И тут же, на пляже, к удивлению изумленных итальянцев, сыграл сцену в Мокром. Поймав верное ощущение, крепко зацепив его, он исключительно хорошо играл Дмитрия Карамазова в следующем сезоне. И сцена в Мокром стала для Леонида Мироновича любимым и лучшим местом, захватывающим его всего и дающим ему как актеру большую радость».

«Любимой моей ролью была и останется роль Дмитрия Карамазова», — признается Леонидов. В ней сбылась его давняя мечта: пройдя через трудную школу театра реалистического переживания, он явился в этой роли превосходным актером театра героического потрясения.

Образ Дмитрия Карамазова так же неотделим от творческой личности Леонидова, как образ Гамлета неотделим от творческой личности Мочалова, ибо в этом образе с предельной полнотой выражена творческая сущность артиста.

Через четыре года после «Карамазовых» Леонидов в роли Керженцева в пьесе Л. Андреева «Мысль» вновь овладел зрителем до жути, до ужаса, но в этом ужасе был не грозовой удар трагедии, разгоняющий тучи и очищающий воздух, — в этом ужасе темнело гнетущее отчаяние разлагающейся человеческой души. В «современной трагедии» (таков подзаголовок пьесы Андреева) не было трагедии, — не было ее у актера, потому что не было у автора.

«Он нес на плечах свою целую гору», — писал Н. Эфрос про Леонидова, игравшего в пьесе Ибсена «Пер Гюнт» (1912). Это верно: «Пер Гюнт» — спектакль единого героя, которого Ибсен проводит едва ли не через все области театра, или, точнее, поэзии: эпос, сказка, песня, лирическая драма, комедия, трагедия, — через все это приходится

актеру проходить Пером Гюнтом. Это так трудно, что «Пер Гюнт» редко ставят на сцене.

Леонидов пронес ибсеновскую «гору», не рухнув под нею, но иногда шатаясь под ее тяжестью.

Пер Гюнт начинает эпосом! Он — веселый парень с мускулами, крепкими, как каменные ребра фиордов, с глазами ясными, как их воды; песня и сказка — вот его дыхание. Этот эпос превосходно удавался Леонидову: от него веяло бодрой силой народной поэзии. Молодой Пер Гюнт был викингом народной руны, пенителем моря, овеянным его бурными просторами.

Эпос переходит у Ибсена в лирическую поэму, в комедию, в сатиру (Пер Гюнт в Африке), в трагикомический гротеск. Леонидову не удалось с равной достоверностью чувств, с равной свежестью переживаний провести Пера Гюнта по всем этим причудливым участкам его жизненного пути. Впрочем, я не знаю в современности актера, которому удалась бы подобная задача.

Но вот подходит конец жизненного пути Пера Гюнта. Веселая, дерзкая, упорная и безоглядная «гюнтиада» переходит в угрюмую трагедию одиночества, — близок час жизненного итога, и явно, что итог этот окажется ничтожно мал. Образ Пера Гюнта вырастал у Леонидова во всю трагическую высоту: в нем пламенело подлинное человеческое страдание.

* * *

После Великой социалистической революции Леонидовым создан ряд крупнейших образов.

Если исключить из них Плюшкина («Мертвые души»), то все они при всем их различии — Каин, Пугачев («Пугачевщина» К. Тренева), Стелло, Егор Булычов — объединены одним излюбленным леонидовским мотивом: жаждой жизни, полнотой бытия. Всякий из его героев, каждый по-своему, мог бы повторить с поэтом-революционером:

Чего хочу? Всего! Со всею полнотою!
Я жажду знать, я чувствовать хочу,
Еще хочу любить с безумною тоскою,
Весь трепет жизни чувствовать хочу!

Революционная эпоха еще усилила эту жажду бытия во всей ее полноте, — с каждой новой ролью Леонидов



Л. М. Леонидов в роли Пугачева
«Пугачесщина» К. Тренева, 1925 г.

утверждал не только факт этой жажды, но и великое право человека на ее утоление.

После революции Леонидов предъявил к себе, как художнику, еще более суровые требования, чем прежде.

«Не до конца правдива наша правда», — сказал он себе и собратьям по искусству и театру. В эти годы Леонидов обогатил русский театральный язык своим замечательным словом: «справденка». В это слово, противоположное слову «правда», он презрительно упрятывал все натуралистические подделки правды, все ходкие штампы «простоты» и «правдивости», которые выработались в театре за долгие годы.

Леонидов с восторгом говорит о Станиславском: «Это человек, который органически не переваривает безжизненности, пошлости и штампа. У него абсолютный слух к художественной правде, слух, который не переносит фальши, пошлости, подделки, слух, который нельзя обмануть никакими, даже самыми тонкими суррогатами правды».

Это — художественное самочувствие самого Леонидова. Оно укрепилось и окончательно сложилось в те годы, когда простота и правда оказались атмосферой самой жизни: революция учила и учит правде героизма и простоте в его выражении.

Героическое должно быть так правдиво, что чем выше его звучание, тем проще внешнее выражение этого внутреннего звучания. Этот закон живой жизни Леонидов принимает за закон нового искусства, рожденного этой жизнью.

В эти годы не редкость было слышать от Леонидова: «Как бы хорошо поиграть без зрителя!» — это означало: «Как мало еще найдено в театре той правды в простоте и простоты в правде, с которою актер мог бы бестрепетно явиться перед новым зрителем».

Исконная леонидовская тема — жизни, рвущейся к полноте, — должна была в революционные годы обрести у Леонидова форму, предельную по сжатости, силе и простоте. Найдена ли эта новая форма Леонидовым? Нет, не найдена, и не могла быть найдена: такая форма рождается творческим усилием целой эпохи. Она не найдена полностью еще ни Леонидовым, ни кем-либо другим, но ищется она всеми передовыми художниками современного искусства. Имя этой форме, этому стилю — социалистический реализм. Леони-

дов принадлежит к числу тех, кто одним из первых на театре понял необходимость новой формы и положил большой, самоотверженный труд на ее отыскание.

Первым образом, созданным Леонидовым в революционные годы, был Каин в мистерии Байрона (1920).

«Мы, артисты и режиссеры, — писал в своей книге Станиславский, ставивший этот спектакль, — произвели колоссальную работу, во время которой я продолжал свои искания в области дикции, музыкальности стихов, верной речи и благородной ее простоты. Нам удалось добиться довольно яркой словесной чеканки и передачи философских идей. Некоторые роли, как, например, самого Каина в исполнении Л. М. Леонидова, производили огромное впечатление. Я не могу забыть одной интимной репетиции, потрясшей меня. К сожалению, в силу материальных причин, постановку пришлось выпустить на сцену и на публику раньше времени и сыграть пьесу в сыром, незаконченном виде. Такой спектакль подобен выкидышу или недоноску».

Разделяя участь всего спектакля, образ Каина предстал пред публикой «в сыром, незаконченном виде», и Леонидову никогда не пришлось довершить эту ответственную свою работу. Но задумана, начата она была замечательно.

В Каине Леонидов сплел в одно целое два творческих мотива, издавна волновавших его, — волю к власти республиканца Кассия и мятежное богоборчество Человека (в пьесе Л. Андреева). Леонидова упрекали в грубости и простоте его Каина. От исполнителя главной роли критики требовали мистической романтики, библии в преломлении романтизма, а Леонидов упорно отводил своего Каина на твердую почву трагического реализма.

В замысле Леонидова лежала глубокая мысль — Байрона или вовсе нельзя играть на сцене, или великая простота и сдержанная сила — единственный путь к его суровым и мятежным трагедиям мысли и воли.

Краткая запись Станиславского о работе над «Каином» отмечает одну репетицию еще «в первой стадии работы, не в сценической обстановке и без костюмов», когда Леонидов потряс всех своим Каином-богоборцем.

Бесконечно жаль, что исключительно трудные условия выпуска спектакля и краткость его существования не

позволили зрителю испытать, вместе со Станиславским, счастье этого потрясения.

Очень рано — и опять не по вине Леонидова — окончилась жизнь и другого спектакля — «Отелло» (1930), где он играл главную роль. Мы не восприняли и этого образа Леонидова в полную меру его творческих сил.

Истоком образа Отелло у Леонидова были слова, обращенные к Яго:

Мне кажется, жена моя певичка,
И кажется, что неверна она.
Мне кажется, что прав ты совершенно,
И кажется, что ты несправедлив.

Это — зерно, из которого выросло у Леонидова, по его признанию, внутреннее действие Отелло: «Не штука приревновать, когда накрыл жену на месте преступления. Отелло же все время следит, думает, присматривается, проверяет жену, проверяет окружающих, присматривается к Кассио, все время что-то ищет. Это дает образу страстную жизнь, страстные действия, страстные движения».

Отелло Леонидова — не ревнивец, предающийся своей страсти до конца, он — человек, горячо и упорно добивающийся правды в своих отношениях с любимой женщиной и безнадежно запутывающийся в этом искательстве правды; воин и герой, Отелло — дитя в житейских делах, и его великое сердце гибнет в тенетах лжи и предательства, расставленных ему низким Яго.

Леонидов пишет: «Когда кончается спектакль и мне говорят: «Сегодня вы были в ударе» (я должен сказать, что я актер очень неровный, есть ряд причин, которые мне мешают быть всегда одинаковым, я это считаю минутом), то я сам не могу объяснить, что со мной происходило. И если какие-то моменты от этой игры у меня остаются в памяти, то я стараюсь взять внутреннюю духовную губку и на грифельной доске своей памяти стереть все написанное для того, чтобы завтра опять прийти на спектакль с одним только чувством — я знаю, что люблю Дездемону, а что случится потом, я не знаю».

Быть, а не казаться — вот принцип Леонидова-актера; играя во второй, в третий, в сотый раз, актер должен не возобновлять испытанный вид и образ бытия, а запово

являть бытие, каждый раз являя его в первый раз, сколько бы раз ни приходилось появляться на сцене в том или ином образе. Удастся ли это всегда Леонидову? В только что приведенных словах он сам отвечает: «нет». Но тогда, когда удастся, исполнение Леонидова приобретает характер удивительной простоты, неповторимой свежести и покоряющей правды. Так было на отдельных спектаклях «Каина» и «Отелло». Так было с Пугачевым в пьесе К. Тренева «Пугачевщина» (1926).

К Пугачеву вели Леонидова давние тропы его творчества: Пепел с его широким жизненным размахом, Касий с его волей к власти, Карамазов с его буйством бытия. В Пугачеве все это сплелось в подземные корни единого крепкого дуба, прочно связанного с черноземной почвой.

Пугачев Леонидова полон неутолимой жажды жизни, в нем на каждом шагу чувствуется человек железной воли и власти, но все это — и власть, и воля, и сила, — все отдано делу народного восстания: жажда жизни Пугачева — жажда воли для всего народа.

Пугачев у Леонидова — это фигура с полотна Сурикова, а не Перова: в ней нет никакой приподнятости, никакого торжественного «показа». Нет праздничных мазков, нет показательных героических линий, нет блестящего лака, покрывающего красочную поверхность. Все сурово, просто, даже буднично. Какой уж праздник, когда надо из барских холопов делать солдат, надо лить пушки, надо своим мужицким умом проникнуть в хитрости екатерининских генералов! Угрюмая забота гложет леонидовского Пугачева. Его глаза полны бессонной думы. Это — трудник народного дела, для которого нет учителей. Какой тяжелый, стонудовый вздох у этого Пугачева! Какая грузная походка!

Но удивительное дело: чем будничнее, чем корявей этот человек (кажется: он весь облеплен землей, ее липкими комьями), тем яснее, что таков и был исторический Пугачев, рожденный народной вековой нуждой и стонущей тоской по воле. Пугачев Леонидова — это подлинный народный образ из «народной трагедии», как подзаглавил свою пьесу Тренев.

Последний сценический образ, созданный Леонидовым, — Егор Булычов в пьесе Горького (1934).

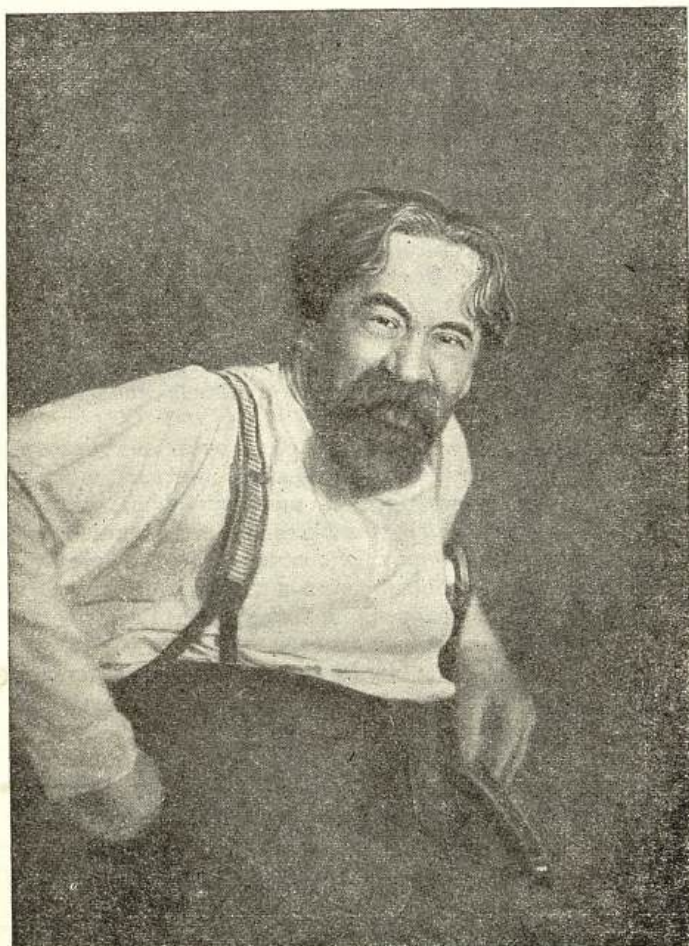
Как у всех последних работ Леонидова, у него есть пред- история. Уже было сказано, что даже по гриму у леони- довского Булычова есть сходство с его же Лопухиным. Но есть другой замечательный образ, параллельный Булы- чову. Это — старик Пазухин в комедии Салтыкова-Щед- рина «Смерть Пазухина», один из самых ярких образов беспощадного леонидовского реализма.

Через двадцать лет после «Смерти Пазухина» Леони- дов сыграл «Смерть Булычова». Так можно озаглавить пьесу Горького в его исполнении, хотя Леонидов не под- черкивал ни физического, ни психического умирания Булычова, как это делали многие другие исполнители этой роли.

Леонидов устранил из роли и то протестующее, шум- ливое буйство, которое так ярко показывал первый Булы- чов — Б. В. Щукин. «Пляска Булычова» менее всего шла бы к образу, задуманному Леонидовым.

Булычов у Леонидова прежде всего едкий наблюдатель людской бессмыслицы, умный хроникер глупого быта: большому, сильному, одинокому, ему стало ясно, что жизнь — та жизнь, которую одну он знает, жизнь его сообщников по классу, — не заслуживает ничего, кроме едкой иронии. Но в умных глазах Булычова пробежали бы насмешливые, острые огоньки, если бы кто-нибудь начал уверять его, что возможна другая жизнь, с другим вкусом к бытию, с другим ростом человека.

Принимает ли Булычов ту жизнь, которую жил? Нет. Он ее ненавидит. «Не на той улице я живу, — говорит он Шуре. — В чужие люди попал». Он ненавидит эту «чужую улицу», как будто она насильственно вселила его в свой быт и уклад, привязав невидимую цепью к ее скуке и тесноте. Он ненавидит эту «чужую улицу» за то, что она не утолила его жажды жизни, что она лишила его широкого и вольного места под солнцем. Умирая, он бун- тует против этой «чужой улицы» и с горьким презрением, с тошнотным отвращением относится к «чужим людям», с которыми прожил всю жизнь. Он умирает еще более одиноким, чем умирал старик Пазухин, ибо тот не слы- хал вокруг себя ничего, кроме начинающегося собачьего лая своих наследников, а Булычов, умирая, улавливал уже первые шаги людей, идущих строить новую жизнь, в ко- торой ему нет места.



Л. М. Леонидов в роли Егора Булычова
«Егор Булычов и другие» М. Горького. 1934 г.

И когда сквозь толстый лед этого одиночества Бульчова прорываются наружу мгновенные тоскующие вскрики его внутреннего бунта, они страшны в своей ненужной силе и беспомощны в своей полнейшей безотзывности.

Когда Леонидова спросили однажды, какими путями нужно искать сквозное действие в роли, он ответил:

«Я его всегда ищу через мысль, постепенно, долго копаюсь и не останавливаясь на полпути. Для меня выход на сцену — праздник, и я копаюсь в своей роли для того, чтобы до конца и правильно понять ее».

Настоящий театр лишь тогда не висит в воздухе, подобно романтическим замкам, когда он построен на фундаменте мысли. Вот основное убеждение Леонидова. У него нет ни чувственной, ни рационалистической схемы: у него чувство поверяется мыслью. Играл, он мыслит образами, но это его мышление есть в то же время сама жизнь, простая и свежая в своей непосредственности.

Леонидов — трагический актер, но этот «восторг трагического», которым он захватывает зрителя, рождается у него не из условного декоративного пафоса, не за счет ущерба внутренней правды переживания и внешней правды жизнеподобия, — наоборот, «трагическое» рождается у Леонидова из глубины постижения житейски простого, жизненно обычного в человеке и обществе. Вне реального для Леонидова нет трагического.

Последней работой Леонидова в театре является его первая работа в качестве режиссера — постановка пьесы Н. Вирта «Земля» (1937).

Леонидов вложил в работу режиссера весь свой огромный темперамент: могучим пафосом работы он так увлек всех участников спектакля, что ответственнейший политический спектакль был подготовлен *в три с половиной месяца* — срок необычайный для производственных темпов МХАТ.

Леонидов в работе был беспощадно суров ко всякому самому ничтожному отклонению от прямых творческих путей правды и простоты, он требовал от исполнителей тесной связи с живой действительностью и точнейшего перевода языка этой действительности на язык искусства.

«В этом месте должна быть показана вся глубина мужицкого горя. Это горе большее, — увещевал Леони-

дов на репетиции «Земли» одного актера. — А вы не чувствуете в себе этого векового горя. У вас горе какое-то маленькое, какое бывает из-за разбитого стакана». С другим актером он с горечью делился: «У меня такое впечатление от этого куска, будто люди после сытого обеда пришли посидеть на завалинке. А ведь время голодное и беспокойное». Третьему он строго замечал: «Вам все кажется, что вы играете Фердинанда из «Коварства и любви». Вы должны знать, что вы изображаете простого крестьянского юношу. У вас за вашим темпераментом пропадает мысль. Вы себя накачиваете механически. Говорите просто, и тогда темперамент сам придет от мысли, которую вы сумеете ясно высказать». Четвертого он просил: «Обомните эти слова, сделайте их своими, а то теперь у вас только авторские слова. Вы можете говорить тихо, не повышая голоса, но убедительно. Многие думают, что сильный звук может убедить больше. Темперамент — это не значит крик. Нельзя ли сделать так, чтобы это был крик не горла, а крик души!»

В каждом из этих замечаний сказывается актер, прошедший трудный путь от эмоциональной декламационности эпигонов Мочалова до строгой простоты и силы трагического реализма.

Новой правдой Леонидов насытил замечательный спектакль — «Земля», которую сам автор определяет как трагедию.

«Мы пьесу насыщаем большим оптимизмом, — говорил Леонидов в театре на партийном собрании, посвященном подготовке этого ответственного спектакля. — В нашей работе нам нужно избежать не только опасности достоевщины, но и другой опасности, которая нам иногда также мешает. Эта опасность идет от автора, который создал имя нашему театру, — от Чехова. Я говорю о так называемых чеховских паузах, чеховских переживаниях. Я часто привожу такой пример. В пьесе есть такой вопрос: «Который час?» На это надо, посмотрев на часы, ответить: «Половина восьмого». А в Художественном театре делают так. Спрашивают: «Который час?» Актер вынимает из кармана часы, посмотрит на них, вытрет стекло, поднесет к уху и только после этого скажет, который час. А пока все это делается, то уже оказывается без четверти восемь, и человек опоздал на поезд. Эти паузы — большой враг нашего театра. Нам нужно бороться с ними».

Этот эпизод — лучшая иллюстрация к той борьбе со всякими «правденками», даже «правденками» родного театра, которую неустанно ведет Леонидов ради мужественной правды искусства.

На борьбу с ними Леонидов звал и зовет каждого, требуя от актера суровой строгости к своему творческому труду.

Призывая актеров к усиленной работе над трудным и сложным спектаклем, Леонидов говорил: «Мне хотелось бы через эту постановку приучить актера к самостоятельной творческой работе, чтобы он действительно творил по-настоящему, а не приходил в театр как какое-то тело, которому скажут: пойдите направо, пойдите налево, и он все это будет выполнять и очень хорошо даже. Но свое «я» у актера как-то очень мало звенит, мало чувствуется».

Творческое «я» самого Леонидова чувствуется в каждом его образе, будет ли это упрямый Лопухин, или мятежный Каин. Кого бы ни играл Леонидов, его могучее «я» всегда «звучит» в великолепной симфонии Художественного театра, в которой слышится страстный зов к жизни, неумолчный призыв к борьбе за ее правду и красоту.

С. Дурылин

О. Л. Книппер-Чехова

Творческая биография Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой слита воедино с историей Московского Художественного театра. Начало самостоятельной артистической деятельности О. Л. Книппер, падая на период подготовки первых дебютных спектаклей МХТ — «Царя Федора Иоанновича» и чеховской «Чайки», составляет одну из важнейших и ярчайших составных частей в работе по слаживанию актерского ансамбля, невиданного дотоле ни на русской, ни на мировой сцене. Продолжение творческой биографии артистки вплоть до сегодняшнего дня — это первостепенное по значительности участие в основных, этапных спектаклях Художественного театра.

Период театрального ученичества О. Л. Книппер совпадает с годами работы в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества В. И. Немяровича-Данченко, ученицей которого она была с 1895 по 1898 год, являясь тем самым одним из активных действующих лиц не только истории, но и предистории МХТ.

В личной судьбе О. Л. Книппер, приведшей ее к театру и сделавшей для нее последний центром, основной жизненной осью, целый ряд моментов с последовательной закономерностью определил то, что таким центром стал именно Художественный театр. Дело, конечно, не в случайном хронологическом совпадении, обусловив-

шем то обстоятельство, что год окончания Книппер училища Филармонического общества явился годом открытия Художественно-общедоступного театра (хотя, как мы увидим, и в этой случайности проявилась известная «закономерность»). Суть дела заключается в более важных и глубоких фактах.

О. Л. Книппер выросла, как она сама рассказывает, в «не терпевшей нужды», трудовой интеллигентской семье. Отец — инженер-технолог. Мать — «в высшей степени одаренная музыкально натура», обладательница прекрасного голоса и хорошая пианистка, ради семьи отказавшаяся от сцены и всю жизнь тяжело переживавшая боль этого отказа. Некоторая отгороженность от жизни, замкнутость в кругу узкого домашнего существования не позволяли оформиться смутным тяготением к сцене, порожденным участием в домашних любительских спектаклях. «Внезапная смерть отца и потеря сравнительно обеспеченного существования, — как рассказывает артистка, — поставили все на свое место». Необходимость жизненного самоопределения, выбора трудового поприща, вызванная этим жестоким личным ударом, возродила мечты о сцене, переводя их в плоскость реальных, практических выводов.

О. Л. Книппер в кратких строчках так описывает этот период своей жизни: «Это было время большой внутренней переработки: из «барышни» я превращалась в свободного, зарабатывающего на свою жизнь человека, увидавшего эту жизнь во всей ее пестроте — красоте и неприглядности. Но во мне выростала и крепла прежняя, давнишняя мечта о сцене». Очень характерно и знаменательно то, что тяга к работе артиста совпадает со стремлением к трудовому жизненному самоопределению, — в этом пункте проглядывает то формирование нового типа актера-интеллигента, которое имело не последнее значение в рождении и развитии МХТ.

Тяготение к сцене укрепилось пребыванием О. Л. Книппер в течение двух летних сезонов в имении Полотняный Завод бывшей Калужской губернии. Группа молодежи, собравшись в этом имении, вытеснив трактир из небольшого дома, принадлежавшего хозяйке имения (с согласия последней, конечно), устроила своими силами сцену и, пополнив импровизированную труппу рабочими и служащими писчебумажной фабрики Полотняного Завода,

развернула широкую театральную деятельность. У нас нет сколько-нибудь обстоятельных документальных данных, позволяющих судить о характере создававшихся спектаклей, но совершенно определен и несомнен подчеркнута демократический просветительный характер этого любительства, явившегося вехой на пути Ольги Леонардовны к театру.

«Мы устраивали спектакли, — пишет она, — концерты для народа, сами все создавали, устраивали, увлекались, работали дружно, неутомимо, с большим успехом, и когда в 1898 году открылся Художественный театр, то я получила трогательный адрес с массой подписей от рабочих фабрики Плотняного Завода». Эти просветительно-демократические тенденции несомненно родственны по духу установкам на народность и общедоступность театра, игравшим немалую роль при создании МХТ и даже определившим его первоначальное, несколько громоздкое название — «Художественно-общедоступный театр».

Однако с очевидной ясностью оформившееся решение идти на сцену встретило сопротивление в семье со стороны матери и вынудило Ольгу Леонардовну без разрешения последней поступить в драматическую школу при Московском Малом театре. После месяца занятий, за время которых О. Л. Книппер успела стяжать некоторые успехи (знание французского языка позволило проявить декламаторские способности в классических французских монологах), был назначен неожиданный проверочный экзамен, после которого ей сообщили, что она лишается права посещения школы, сохраняя право поступления на будущий год. Этот случайный факт исключения, приведший О. Л. Книппер к поступлению в Музыкально-драматическое училище Филармонического общества в том же 1895 году после тяжелого болезненного потрясения, на самом деле был далеко не случаен. Оказалось, что О. Л. Книппер была единственной из числа четырех принятых, не имевшей протекции. «Надо было устроить еще одну, поступавшую с сильной протекцией. И вот я была устранена», — рассказывает Ольга Леонардовна об этом факте своей биографии, столь показательном для театральных нравов того времени.

В училище Филармонического общества Ольга Леонардовна попадает в ту группу, руководимую В. И. Немиро-

вичем-Данченко, которая впоследствии в лице своих лучших представителей вошла в группу Художественного театра. По своему идейно-этическому облику эта группа в целом резко отличалась от общей среды Филармонического училища, как-то сразу кристаллизовавшись в несколько обособленный коллектив, враждебно ориентированный против пошлых актерских, каботинских черт и навыков. Отсутствие специфической актерской подготовки, профессионального опыта при большой и значительной общекультурной подготовке, *интеллигентность*, в самом хорошем смысле слова, были характерны для большинства членов этой группы и особенно четко проявились в облике О. Л. Книппер. Мы уже отмечали отдельные биографические черты, определившие ее облик, — они существенны, поскольку составляют яркую индивидуальную и вместе с тем типическую особенность.

В дальнейшем *интеллигентность* будет одним из качеств, определивших своеобразие облика Художественного театра, его принципиальное отличие от других театральных организмов той поры.

Достаточно в этой связи напомнить беглые замечания А. П. Чехова и А. М. Горького, в которых *интеллигентность* Художественного театра определяется как глубоко положительная и оригинальная черта МХТ. «Меня приятно тронула интеллигентность тона, и со сцены повеяло настоящим искусством, хотя играли и не великие таланты», — писал Чехов о репетиции «Царя Федора». После успеха дебютного спектакля Чехов пишет в письме к В. И. Немировичу-Данченко: «Этот Ваш успех еще раз лишнее доказательство, что и публике, и актерам нужен интеллигентный театр». То же проходит в строках писем А. М. Горького. Так, после просмотра «Дяди Вани» в 1900 году, Горький писал Антону Павловичу: «Малый театр поразительно груб по сравнению с этой труппой. Какие они все умные, интеллигентные люди, сколько у них художественного чутья!»

Пребывание в Филармоническом училище, конечно, не могло раскрыть всей глубины и многосторонности артистического дарования Книппер, но оно обнаружило все же ряд характерных особенностей, те предпосылки, которые нашли свое блистательное развитие в последующей работе Ольги Леонардовны в Художественном театре.



О. Л. Книппер-Чехова в роли Мачи
«Три сестры» А. Чехова. 1901 г.

О. Л. Книппер окончила Филармоническое училище с высшей наградой (до нее той же награды была удостоена лишь одна Лешковская).

Интересны те характеристики, которые Немирович-Данченко давал артистическим данным своей ученицы. Важно напомнить такие показатели, как «всегда верный тон» (в оценке за первый курс), расшифровываемый более полно и точно в оценке за второй курс, где отмечается: «благородная дикция, жизненный, яркий тон, несомненное присутствие темперамента, непринужденность на сцене»; в оценке за третий курс мы находим еще одну важную подробность, запечатлевающую артистический облик артистки накануне открытия МХТ: «общая интеллигентность и изящество игры».

Эта фиксация естественного, правдивого и вместе с тем яркого по жизненной характеристике и темпераментной силе общего тона исполнения свидетельствует о важнейшем качестве, не покидающем О. Л. Книппер и в дальнейшем, на протяжении всего ее творческого пути.

Подбор ролей, сыгранных О. Л. Книппер на третьем курсе, характерен своим разнообразием: драматически напряженная роль Магды (в «Родине» Зудермана) и внешняя, салонная роль герцогини де Риваль (в пьесе Пальерона «В царстве скуки»), фигура пустой барыни Вешневодской (в комедии Немировича-Данченко «Последняя воля») и, наконец, образ Василисы Мелентьевой. Эти роли и особенно их исполнение никак не уместались в рамки общепринятых амплуа. Недаром В. И. Немирович-Данченко, не отказавшийся от условности подобной характеристики по амплуа, определяя сценический диапазон Книппер, вынужден был дать следующую достаточно широкую формулу: «Гл[авное] амплуа — *grande coquette* и драматических ролей».

Отзывы печати о зачетных спектаклях третьего курса с полным единодушием определяли первенствующее положение О. Л. Книппер и, что особенно важно, наряду с замечаниями о хороших внешних сценических данных говорят о той ясности и правдивости исполнения молодой артистки, которые мы уже видели отмеченными в аттестационном отзыве Немировича-Данченко. «Г-жа Книппер проявила прекрасные качества простоты и естественности», «у г-жи Книппер заметно известного рода чутье

правды» — эти и подобные им оценки находим мы в скупых рецензентских хроникальных отчетах.

Таковы черты, намечающие облик О. Л. Книппер на самом пороге ее вступления в МХТ, в период, когда она готовилась стать и уже становилась одной из самых горячих энтузиасток молодого театра, восторженным рыцарем этого «ордена», как кто-то определил Художественный театр.

* * *

Полоса мечтаний о каком-то новом, своем, отличном от других театре, возбужденная слухами о знаменитом «сговоре» 22 июня 1897 года, быть может, с наибольшей силой захватывала именно О. Л. Книппер, посвященную в тайны подготовлявшихся событий еще летом 1897 года.

В своих воспоминаниях Ольга Леонардовна отчетливо дает почувствовать напряжение, эмоциональную атмосферу этой поры: «Уже ходили неясные, волновавшие нас слухи о создании в Москве небольшого театра, какого-то «особенного»; уже появлялась в стенах школы живописная фигура Станиславского с седыми волосами и черными бровями и рядом с ним характерный силуэт Санина; уже смотрели они репетиции «Трактирщицы», во время которой сладко замирало сердце от волнения; уже среди зимы учитель наш Владимир Иванович Немирович-Данченко говорил покойной М. Г. Савицкой и мне, что мы будем оставлены в этом театре, если удастся осуществить мечту о его создании, — и мы бережно хранили эту тайну».

За этим периодом напряженного волнения зимы 1897/98 года последовало время столь же напряженной подготовительной работы лета 1898 года — знаменитых дней работы в Пушкино, подготовки «Царя Федора» и «Чайки».

И вот 14 октября 1898 года театр открылся «Царем Федором Иоанновичем» А. К. Толстого.

На О. Л. Книппер была возложена одна из самых крупных актерских задач в этом спектакле; ей была поручена роль царицы Ирины. Блестящий успех спектакля в делем одним из важнейших своих элементов включал успех Ольги Леонардовны в этой роли.

Внутреннее благородство, непринужденно-спокойная, сдержанно-уверенная манера, уравновешенность нашли

в этой роли предельно ясное и выразительное запечатление. Гармоническая стройность и прозрачность образа органически сопряжена была с внутренней цельностью и пластическим спокойствием игры.

Ирина — Книппер по всему своему психологическому облику была близка к толкованию автора. В трагедии А. К. Толстого Ирина сопутствует Федору как «понуждающее, сдерживающее и уравнивающее начало во всех его душевных проявлениях» (А. К. Толстой). «Редкое сочетание ума, твердости и кроткой женственности», выступающие, по определению автора, главными чертами образа Ирины в трагедии, составляли основы сценического образа Ирины — Книппер. Женское начало, которое постоянно присутствует в образах Книппер, выступало здесь в потоке сильного, но мягкого, сдержанного лиризма, окутывая образ Ирины атмосферой ясной успокоенности. В дальнейшем эта несколько приглушенная лиричность перестанет быть наиболее характерной особенностью сценических воплощений актрисы и сменится более мощным, экспансивным тоном, но «справда чувств», хотя и в ином облачении, останется и в исполнении этой роли подлинной внутренней их подосновой.

Для облика Ирины — Книппер наиболее характерна была не экспансивность, а противоположная ей собранность, известная внутренняя замкнутость. «В ее Ирине была какая-то хрустальная чистота и тихая мудрость сердца. Такой сосредоточенною, сдержанною, хрустально чистой она прошла через все свои сцены, через весь спектакль, не расплескивая своих больших чувств. И это было не только благородство образа, — это было и благородство игры, самой сценической формы» (Н. Эфрос).

В Книппер — Ирине, быть может, наиболее сильно и выукло сказался тот дух ясности, простоты, «в себе самом укреплённого покоя», то «столь в себе успокоенное мастерское искусство», о котором писал Альфред Керр в своей восторженной статье, посвященной «Царю Федору» во время гастролей МХТ в Берлине в 1906 году.

А. П. Чехов, присутствовавший на репетиции «Федора», из всех исполнителей выделил именно Книппер, поразившую его глубокой психологической проникновенностью своего исполнения. «Ирина, по-моему, великолепа. Голос, благородство, задушевность — так хорошо, что даже в горле

чешется», — писал Чехов, описывая репетицию «Царя Федора» в письме к Суворину от 8 октября 1898 года.

В Ирине — Книппер Чехов, конечно, угадывал контур той артистической индивидуальности, которая должна была занять и заняла впоследствии одно из центральных мест в театре Чехова, утверждавшегося на сцене МХТ.

* * *

Сближению с А. П. Чеховым, женою которого Ольга Леонардовна стала в 1901 году, предшествовало и сопровождало сближение с Чеховым — автором пьес, составивших эпоху в истории Художественного и в истории русского и мирового театра.

В своих воспоминаниях о первых годах Художественного театра и об А. П. Чехове О. Л. Книппер великолепно передает всю значительность и трепетную взволнованность первого знакомства с драматургией Чехова выпускников Филармонического училища — будущих артистов Художественного театра. «Тянулась зима... И уже наш третий курс волновался пьесой Чехова «Чайка», уже заразил нас Владимир Иванович своей трепетной любовью к ней, и мы ходили неразлучно с желтым томиком Чехова и читали, и перечитывали, и не понимали, как можно играть эту пьесу, но все сильнее и глубже охватывала она наши души тонкой влюбленностью — словно это было предчувствием того, что в скором времени должно было так слиться с нашей жизнью и стать чем-то неотъемлемым, своим, родным».

В спектакле «Чайка» О. Л. Книппер была поручена роль Аркадиной, раскрывшая те стороны ее артистической личности, которые не могли выявиться в Ирине.

Образ Аркадиной не столько в сюжетном, композиционном, сколько преимущественно в идейном плане является одним из центральных в пьесе. Аркадина выступает как бы живым воплощением той внутренней пустоты и фальши замкнутого в себе, бесперспективно-обывательского интеллигентского существования, драматическую картину которого так правдиво и остро рисует Чехов. Аркадина — актриса, но этот ее артистизм, проявляющийся так выразительно и ярко даже в ее внешнем облике — в ее подтянутости, элегантности («...я корректна, как англичанин. Я... держу себя в струне...»), выступает в отрицательном

свете, как торжество самоувоенной рутинной пошлости. Именно Аркадина выступает представительницей той театральной рутины, против которой ополчается Треплев, заявляя, что «нужны новые формы», что «современный театр — это рутина, предрассудок». Эти особенности роли требовали внешней характерности, органически вырастающей из внутреннего постижения роли, из овладения характером. О. Л. Книппер решила эту задачу блестяще.

В. И. Немирович-Данченко, сообщая в письме к Чехову подробный отчет о первом спектакле «Чайки», писал: «Играли мы... в таком порядке: Книппер — удивительная, идеальная Аркадина. До того сжилась с ролью, что от нее не оторвешь ни ее актерской элегантности, прекрасных туалетов обворожительной пошлячки, скупости, ревности и т. д. Обе сцены третьего действия — с Треплевым и Тригоринным — в особенности первая — имели наибольший успех в пьесе».

Черты самовлюбленности, «любвонной алчности», душевная пустота и лицемерность Аркадиной выступали в их предельно интенсивном и внутренне оправданном выражении. Это менее всего было поверхностным разоблачением; во всем облике и поведении Книппер не было и намека на шарж. В начале второго действия Аркадина говорит Дорну и Маше: «Я работаю, я чувствую, я постоянно в суете, а вы сидите все на одном месте, не живете... И у меня правило: не заглядывать в будущее. Я никогда не думаю ни о старости, ни о смерти. Чему быть, того не миновать». Разрушение спокойного, самоуверенного, эгоистического фатализма, так отчетливо выраженного в этой тираде, раскрытие внутренне ощущаемой фальшивости при внешней благополучности существования показывала Аркадина — Книппер. Образ насыщался характерным для всей пьесы и ее сценической интерпретации на сцене Художественного театра драматизмом. Сцена с Треплевым в третьем акте, о которой упоминает Немирович-Данченко в цитированном выше отрывке письма к Чехову, была наиболее острой в этом смысле. В свое время Книппер упрекали за излишнюю резкость тона, излишнее выплескивание наружу прорывающегося у Аркадиной гнева, заставляющего ее доходить до крайнего его выражения. Но эта интенсивность проявления чувства была вполне оправдана, — О. Л. Книппер в данном случае высту-

пала идеальной воплотительницей режиссерского замысла Станиславского, предполагавшего дать в этом эпизоде именно бьющий по нервам, контрастный к общей мягколирической атмосфере спектакля эффект. (Разработку этой сцены в своем режиссерском экземпляре Станиславский сопровождает следующим подтекстом: «Чтобы сделать пьесу жизненнее, понятнее для публики, очень рекомендую не бояться самого резкого реализма в этой сцене».)

Остро звучащая в этом эпизоде тема трагизма мелочей жизни составила основу второго чеховского образа Книппер — образа жены профессора Серебрякова — Елены Андреевны в «Дяде Ване».

«Дядя Ваня» — пьеса, в которой изображение жизни интеллигенции «в тусклом хаосе мещанской обыденщины» (выражение А. М. Горького) дано в наиболее прямолинейно беспощадном виде. Образ Елены Андреевны, молодой, красивой жены старого бездарного профессора, нес в себе глубокий психологический конфликт. Тема «любви», центральная для образа в самой пьесе Чехова и в идейном и в сюжетном плане, была главной и значительной в толковании Книппер.

В органическом, неразрывном соответствии с особенностью чеховского письма, изображающего обыденнейшие житейские положения и наполняющего их живым и глубоким смыслом, стояло исполнение Книппер.

Елена Андреевна — Книппер была красивой, обаятельной женщиной, «хитрицей милой», как говорит о ней в пьесе Астров, с «русалочьей кровью» в жилах. Но за этими необходимыми, но внешними чертами было скрыто, еще нечто, отрывавшее образ от ограниченности характерно-бытового плана. «Если бы вы могли видеть мое лицо, мои движения... Какая вам лень жить! Ах, какая лень!» — говорит Войницкий Елене Андреевне. Вот эту лень, внутреннюю скованность, боязнь разорвать раз наложенные на себя путы, скинуть ненавистное ярмо делала Книппер зерном своего образа. Эта внутренняя психологическая скованность проявлялась в нотах надрыва, горечи, драматизма, которые звучали в конце второго действия. Внутренняя возбужденность, нервный подъем, внешне проявляемые чрезвычайно сдержанно, пронизывали слова обращения Елены Андреевны к Соне: «А я нудное, эпизодическое лицо... И в музыке, и в доме мужа, во всех

романах — везде, одним словом, я была только эпизодическим лицом. Собственно говоря, Соня, если вдуматься, то я очень, очень несчастна!.. Нет мне счастья на этом свете. Нет!»

Правда, такое толкование образа не во все моменты исполнения передавалось с одинаковой отчетливостью. Подчас эта внутренняя пассивность, неспособность к решительному, смелому шагу, делающие Елену эпизодическим лицом, скрадывались, нарушая целостность образа.

Наиболее полно замысел роли был воплощен в последней сцене прощания Елены Андреевны с Астровым в четвертом действии. Развитие сцены определялось всем предшествующим поведением Елены Андреевны. «Жизнь обывательская, жизнь презренная», о которой говорит Астров, не дает прорваться вспышке надежды и жажды счастья, загорающейся в Елене Андреевне благодаря встрече с Астровым. Елена, действительно, оказывалась в этот момент лишь эпизодическим лицом. Блестящий по психологичности и театральной силе воздействия дуэт Станиславского и Книппер в этой сцене прощания воплощал именно ту трактовку, которую дал этому эпизоду Чехов, писавший в одном из своих писем: «Елена правится Астрову, она захватывает его своею красотой, но в последнем акте он уже знает, что ничего не выйдет, что Елена исчезает для него навсегда — и он говорит с ней в этой сцене таким же тоном, как о жаре в Африке, и целует ее просто так, от нечего делать».

История постановок чеховских пьес на сцене Художественного театра знает и другую, формально сходную, но по содержанию отличную ситуацию, развернутую Книппер и Станиславским. Мы имеем в виду эпизоды спектакля «Три сестры», героями которых были Книппер — Маша и Станиславский — Вершинин.

Роль Маши — одна из наиболее глубоких и совершенных творческих побед О. Л. Книппер. Именно в работе над этой ролью она окончательно нашла себя как артистка, доведя до подлинно классического запечатления методы раскрытия чеховских образов. «С каким наслаждением я играю Машу! — писала она в письме к Чехову от 12 февраля 1901 года. — Ты знаешь, она мне, кроме того принесла пользу. Я как-то поняла, какая я актриса, уяснила себя самой себе. Спасибо тебе, Чехов! Bravo!!!»



О. Л. Книппер-Чехова в роли Раневской
«Вишневый сад» А. Чехова, 1904 г.
(Снимок 1934 г.)

Душевный реализм, правда художественного переживания, артистического чувства — эти основы подлинного театрального искусства, о которых говорит К. С. Станиславский, были теми опорами, на которых зиждилось создание этого образа.

Чеховский гуманизм, глубокая человечность его творчества являлись той атмосферой, которой был окутан и пронизан образ средней сестры. В образе Маши, как и в пьесе в целом, как, быть может, ни в каком другом образе Чехова, воплотились трагичность и скорбность чеховского творчества. И вместе с тем именно этот образ, — тоже подобно пьесе в целом, — с особой силой проникнут ясным жизнеутверждением, оптимистическим предчувствием какого-то далекого и туманного, но светлого будущего.

Образ Маши стоит несколько особняком. Маша находится на какой-то более возвышенной плоскости не только по отношению к таким фигурам, как Аркадина и Елена Андреевна, но даже и по отношению к своим сестрам, — в Маше заложено зерно бунта, в ней звучит не только нота глухого, скрытого страдания, но и нота протеста.

А. М. Горький дал такую, например, оценку и характеристику фигуры Ольги — старшей сестры: «Грустно стоит Ольга из «Трех сестер». Она тоже много любит и безропотно подчиняется капризам развратной и пошлой жены своего лентяя брата, на ее глазах ломается жизнь ее сестер, а она плачет и никому ничем не может помочь, и ни одного живого, сильного слова протеста против пошлости нет в ее груди». Иной раскрывается нам Маша и в самой пьесе Чехова, и в том прекрасном воплощении, которое дала этому образу О. Л. Книппер. Иной здесь была не какая-то особая идейно-социальная характеристика, — в этом случае и Ольга и Маша сестры не только по крови, — но иным было основное эмоционально-психологическое наполнение, ведущая тональность образа, придававшая ему неповторяемую обаятельность.

«Жажда жизни и злоба на жизнь» (выражение П. Ярева) составляет основной психологический мотив образа Маши — Книппер. «Вот это чувство злобы на жизнь, которая такая скушая, скряжнически обесчечивает сердце, и жажда жизни широко разлиты по всей роли, как ее играет О. Л. Книппер, — определяют все частности, все излучины великолепного исполнения», — писал Н. Эфрос, удачно характеризую

основную устремленность образа. «Жажда жизни и злоба на жизнь были тем лейтмотивом, который угадывался во всех угловатостях, непоследовательностях, резкостях «генеральской дочки». Ибо меньше всего О. Л. Книппер шла в создании этого образа по линии скрадывания жизненных жанровых черт, растворения их в выдуманной ствлеченной идеальной сущности. В том-то и заключалось своеобразие облика Маши — Книппер, утверждавшей на театре чеховские принципы, что вѣя эта «жанровая корочка», по выражению того же Эфроса, полностью сохранялась, но за ней и через нее светилась и проступала лирико-поэтическая стихия образа.

«Когда берешь счастье урывочками, по кусочкам, потом его теряешь, как я, то мало-помалу грубеешь, становишься злющей», — говорит Маша в четвертом действии Чебутыкину. Это объяснение, которое сама Маша дает своей «злости» и резкости, проходило внутренней линией, определявшей всю сценическую жизнь Маши — Книппер.

Огромная, нестигаемая жизненная сила, угнетаемое, но не сломленное стремление к жизни, к счастью, были в этой Маше. «Оказывается, они (чеховские люди. — Б. Р.) совсем не носят своей тоской, а, напротив, ищут веселья, смеха, бодрости. Они хотят жить, а не прозябать. Я почувал правду в таком отношении к чеховским героям», — говорит Станиславский, рассказывая о своей работе над постановкой пьесы «Три сестры». Оправдание именно такого отношения к чеховскому образу было найдено О. Л. Книппер в роли Маши, и, пожалуй, никакой другой чеховский образ не был столь целостным и достойным объектом такого подхода.

В Маше — Книппер была какая-то особая, глубокая мудрость, родственная той мудрости, которая была в Книппер — царице Ирине. Но если в Ирине эта мудрость выступала в образе сдержанно-безмятежного, ясного покоя, то в Маше она выступала в оболочке горестных, нервных, беспокойных порывов. Эти метания Маши были мудро сдержанны, приглушены в их внешнем выражении, были более угадываемыми, нежели выведенными на поверхность.

Переписка О. Л. Книппер и А. П. Чехова сохранила нам ряд драгоценных деталей, рисующих рождение образа Маши, создание которого проходило под наиболее пристальным и зорким взглядом Чехова.

«Ведь громадное большинство людей нервно, — писал Антон Павлович в письме Ольге Леонардовне от 2 января 1900 года, — большинство страдает, меньшинство чувствует острую боль, но где — на улицах и в домах — Вы видите мечущихся, скачущих, хватающих себя за голову? Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т. е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестиком, а грацией. Тонкие душевные движения, присущие интеллигент[ным] людям, и внешним образом нужно выражать тонко. Вы скажете: условия сцены. Никакие условия не допускают лжи». Интимная скрытость глубоких и сильных душевных движений, внешние знаки выражения которых скупы и сдержанны, составила одну из наиболее характерных сторон сценического облика Маши — Книппер.

Ольга Леонардовна нашла в Маше предельно совершенное и законченное слияние с образом, идеальную гармонию с автором, со всем строем пьесы в целом, с тональностью роли.

«Чехов ищет свою правду в самых интимных настроениях, в самых сокровенных закоулках души. Эта правда волнует своей неожиданностью, таинственной связью с забытым прошлым, с необъяснимым предчувствием будущего, особой логикой жизни, в которой, кажется, нет здравого смысла, которая точно глумится и зло шутит над людьми, ставит их в тупик или смешит». Эти слова К. С. Станиславского прежде всего могут быть отнесены к Маше и к сценическому ее воплощению О. Л. Книппер. Вся жизнь — прошлая, приведшая, в силу своей странной и жестокой логики, к бессмысленному, тяжелому браку с нелюбимым человеком, серым и скучным гимназическим учителем — и очертания жизни будущей, еще более скованной и хмурой, вставали в изображении Маши — Книппер.

Внешняя лаконичность, предельная простота выражения и насыщенная внутренняя драматичность и сложность чувств; общая скорбность тона и отзвук какой-то радостной надежды — эти черты определяли напряжение важнейших кульминационных моментов роли.

Так, Ольга Леонардовна в ряде писем спрашивает совета Антона Павловича о трактовке сцены «покаяния» перед сестрами, то есть момента признания своей любви

к Вершинину. («Мне хочется каяться, милые сестры. Томится душа моя. Покаюсь вам и уж больше никому, никогда... Это моя тайна, но вы все должны знать... Я люблю, люблю... люблю этого человека... Вы его только что видели... Ну, да что там. Одним словом, люблю Вершинина...»)

Ольга Леонардовна писала: «Мне хочется вести третий акт нервно, порывисто, и, значит, покаяние идет сильно, драматично, то есть что мрак окружающих обстоятельств взял перевес над счастьем любви. Немировичу же хочется этого счастья любви, чтобы Маша, несмотря на все, была полна этой любви».

Этот спорный момент был разрешен именно путем углубления психологического содержания и усложнения чувства, путем сочетания острого драматизма, мотива внутренней боли и отзвука мотива радости.

«Каяться буду не грожим голосом, но с сильным внутренним темпераментом, и с отблеском счастья, если так можно выразиться. Движений почти никаких», — пишет Ольга Леонардовна в письме к Чехову от 18 января 1901 года. Чехов в одном из ответных писем дал сходное освещение этому эпизоду: «Покаяние Маши в третьем акте вовсе не есть покаяние, а только откровенный разговор. Веди нервно, но не отчаянно, не кричи, улыбайся хотя изредка и так, главным образом, веди, чтобы чувствовалось утомление ночи» (письмо от 28 января 1901 года).

Кульминационным моментом в развитии роли Маши, доведившим внутреннюю драматичность образа до подлинно трагических нот, была несомненно заключительная сцена прощания Маши с Вершининым. Эта сцена предельно немногословна, но тем значительнее и проникновеннее звучали слова горестного заключительного рефрена: «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том...» Ольга Леонардовна писала: «Сегодня после моих рыданий, после лукоморья, когда слышна музыка, и мы стоим у забора, — у меня текли слезы». Это признание — мимолетный, но важный штрих, косвенное свидетельство совершенного слияния с образом, следования по «глубоко заложенной внутри главной душевной артерии» (Станиславский).

Роль, сыгранная О. Л. Книппер в следующей чеховской постановке — Раневская в комедии «Вишневый сад», столь же неразрывно связана с именем О. Л. Книппер.

пер, как и роль Маши. О. Л. Книппер является единственной и бессменной исполнительницей этой роли в спектакле, и поныне сохранившемся в репертуаре Художественного театра.

Общеизвестно, что, называя свой «Вишневый сад» комедией, Чехов центральную роль помещицы задумывал как роль старухи («в этой пьесе центральная роль — старухи!», — писал он в письме к В. Ф. Комиссаржевской от 27 января 1903 года), предлагая выпустить героиню с собачкой на руках, что дало бы юмористический эффект.

Впоследствии резкость этого замысла была сглажена, но тенденция к выдвиганию в образе на первый план темы упадка, вырождения у Чехова осталась, вызывая известное недовольство сценическим осуществлением своей пьесы в Художественном театре. Об этом недовольстве рассказывает сама Ольга Леонардовна: «Антон Павлович не мог быть доволен результатом нашей работы. И декорации и обстановка ему казались недостаточно интересными, богатыми — ему хотелось больше пышности, следов былой широкой жизни, и оттенить убогость, обнищание, какую-то жалкость и духовную и материальную».

Жалкость Раневской, без сомнения, составляет одну из основ толкования этой роли Книппер, но, конечно, это жалкость, вызывающая в первую очередь жалость, а не смех. Стихия комического, острого и даже резкого высмеивания, подымающегося до уровня сатиры, совсем не чужда О. Л. Книппер, но роль Раневской, конечно, не лежит в этих границах.

Всеми помыслами, всей душой Раневская в Париже, там оставлен какой-то большой и важный кусок жизни, здесь — дома — жестокие и тяжелые обстоятельства, тяготеющие над деревьями вишневого сада и над судьбой его владельцев. Вот эту раздвоенность, состояние острого беспокойства и передавала Книппер. Психологической основой образа выступала внутренняя встревоженность, душевная растерянность Раневской. Ощущение и сознание близящейся катастрофы было реальным наполнением этого психологического состояния, всех метаний Раневской. «Получали правду скачки в настроениях, быстрые переходы. Они — немотивированные по самому складу природы Раневской. И исполнительница сумела своим исполнением «мотивировать такую немотивированность», вскрывать внутреннюю логику скач-

ков» (*И. Эфрос*). Быть может, образ в своих конкретных очертаниях не был таким, каким он рисовался при создании пьесы Чехова, но сам по себе он не переставал все же быть чеховским. Атмосфера комедийная вокруг этого образа, конечно, разрежалась, уступая место атмосфере драматизма и лирической опозитизированности. «Когда я смотрел на репетиции и в самом спектакле игру О. Л. Книппер (особенно мизансцена у раскрытого окна), изящный момент не отзывался комедийным характером. Тут чувствовался искренний порыв исстрадавшегося, надломленного человека, которому так хочется отдохнуть. Может быть, не по чеховскому намерению, скорей всего даже вопреки ему, но звучали красивые слова задушевно, отнюдь не вызывая усмешки, а тем более насмешки»¹.

Если образ Маши явился вершинным в смысле углубленности психологической характеристики среди других чеховских образов Книппер, то в образе Раневской с наибольшей полнотой, в тонально многообразном, богатом нюансами исполнении запечатлелись черты импрессионизма Чехова. Раскрытие неустойчивой, растерянной психологии Раневской, ее внезапных переходов от смеха к слезам, от беззаботности к нервной раздражительности — весь ее зыбкий и противоречивый облик давал широкие возможности для раскрытия этой стороны сценического дарования Книппер. В этом отношении наиболее, быть может, показательной была сцена с Петей Трофимовым в третьем действии. Мятущаяся, не находящая себе места, и жаждущая утешения, Раневская — Книппер, охваченная мыслями о Париже и о предстоящей продаже вишневого сада с торгов, «облезлый барин», вечный студент Трофимов, с его добродетельно-проповедническими, столь ненужными Раневской и столь нелепо-неуместными наставлениями, образовывали дуэт, великолепный по острой силе театральной выразительности, по яркости раскрытия образа. И пусть на первый план в этой сцене, как и в других эпизодах (с особой силой в эпизоде у раскрытого окна в первом действии), выступала лирико-элегическая струя образа, окутывавшая его неким поэтическим флером, в конечном итоге внутреннее банкротство Раневской, ее ни-

¹ В. А. С и м о в. Моя работа с режиссерами (неопубликованные воспоминания).

кчемность и отжитость выступали с несомненной, очевидной ясностью, мягкой, но непреоборимой убедительностью.

Последняя роль чеховского цикла — роль Анны Петровны в драме «Иванов» — была создана О. Л. Книппер уже после смерти Антона Павловича. Общий скорбный колорит этой постановки как бы сливался с той болью, которую пережил Художественный театр в связи со смертью Чехова, оторвавшей у театра «большой кусок его сердца», как писал К. С. Станиславский. Вот что пишет в уже цитированных воспоминаниях художник В. А. Симов об общем тоне постановки: «Жизнь теплится лишь внутри, где, догорая, никнет неудачная жизнь и ненужная любовь; режиссер упирал на то, что здесь все обречено на гибель, что здесь агония без проблеска надежды».

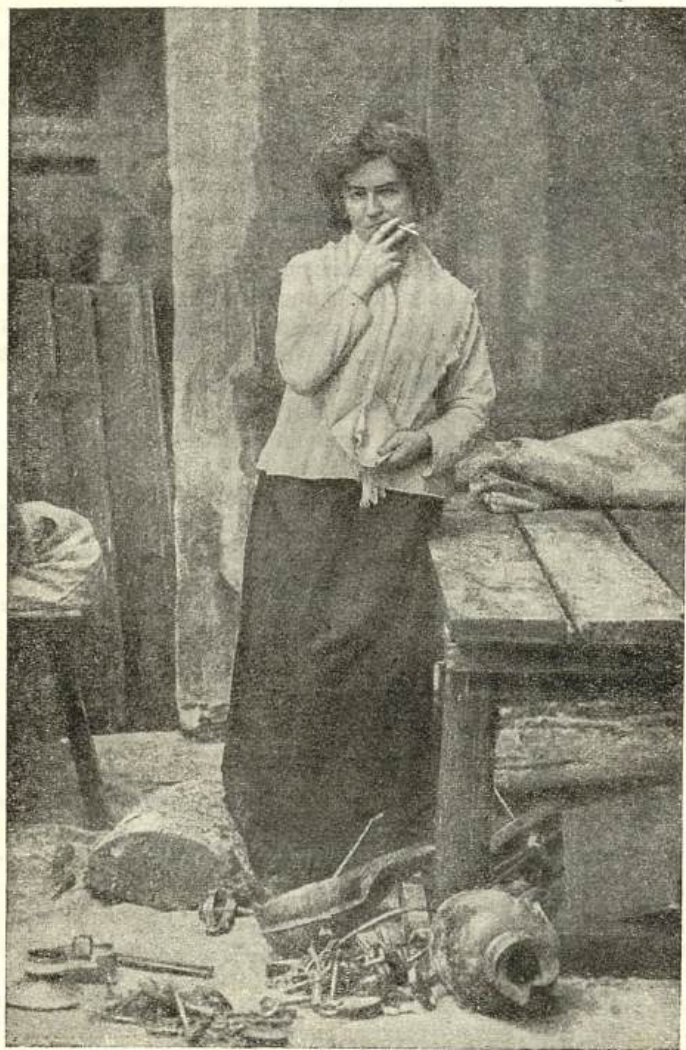
Основной тон исполнения роли Анны Петровны — Сарры, определявшийся самой пьесой, сливался с тем чувством потери, которая для Ольги Леонардовны была не только потерей самого дорогого и любимого автора, но и самого близкого человека, умершего на ее руках.

Образ Сарры более прямолинейно односложен, нежели образ Маши и Раневской. Нота придавленности, приглушенной, затаенной тоски, не поднимающейся до сколько-нибудь яркого и резкого протестующего проявления, звучала с постоянной и неослабевающей силой в Сарре — Книппер. Надорванность, гнетущая горечь души умирающей женщины, теряющей вместе с жизнью и веру в какой-то свой светлый идеал, воплощенный в муже, не замутненный облик которого начинает тускнеть, была воплощена с большой простотой и драматической силой.

* * *

Если для формирования артистического облика Книппер, ее первого творческого самоопределения решающим было участие в цикле чеховских постановок, в которых на долю Ольги Леонардовны выпадало воплощение ведущих женских образов, то хронологически несколько позднейшая, но столь же существенная для процесса внутреннего художественного роста была работа над образами первых пьес А. М. Горького.

В письмах Алексея Максимовича к Чехову мы находим ряд восторженных отзывов об исполнении Ольги Леонардовны. Горячий отклик Горького вызвала игра Книппер



О. Л. Книппер-Чехова в роли Насти
«На дне» М. Горького. 1902 г.

пер в чеховском цикле. Так, он писал Чехову после просмотра «Дяди Вани»: «Книппер — дивная артистка, прелестная женщина и большая умница. Как у нее хороши сцены с Соней!» Но характерно, что, восхищаясь содержательностью, правдивостью исполнения и сценическим обаянием О. Л. Книппер в чеховских ролях, Горький, пожалуй, наиболее восторженные отзывы обращает по адресу образа Леля в «Снегурочке» Островского, сыгранного в сезон 1900/01 года и включившего во все богатейшее разнообразие ролей Книппер и амплуа «травести», столь, казалось бы, чуждое исполнительнице ролей царицы Ирины и Маши. Образ Леля был характерен своей здоровой, жизне-радостной, светлой и бодрой сказочностью. Ясное жизнеутверждение, жажда жизни, звучавшие в образе Маши, здесь выступали в совершенно освобожденном, непритупленном, незамутненном виде. Вот это ощущение радости, «солнечности» и отмечает Горький в отзывах о Леле — Книппер:

«Видели бы вы, как хорош... Лель — Ольга Леонардовна! Она будет иметь дьявольский успех — это факт. Его разделят с нею и все другие, но она опарашит публику пеннем, кроме красивой и умной игры».

«Снегурочкой» очарован, — пишет Горький в другом письме, — Ольга Леонардовна — идеальный Лель. Недурна в этой роли и Андреева, но Ольга Леонардовна — восторг! Милая, солнечная, сказочная и — как она хорошо поет!»

Естественно, что сценический облик Книппер органически вписывался для самого Горького в его драматургическую систему.

В роли Елены Кривцовой в «Мещанах» Книппер столкнулась прежде всего с задачей определенной жанрово-бытовой характеристики персонажа. Предстояло дать облик женщины специфического и гораздо более чуждого, менее знакомого, чем среда чеховских пьес, социального круга. Книппер блестяще решила эту задачу. «Известного рода чутье правды», которое отмечал один из рецензентов школьного выпускного спектакля училища Филармонического общества, сопровождает актрису на протяжении всего ее долгого творческого пути.

«Мне много придется поработать и пофантазировать — надо выкроить из себя симпатичную мещаночку», — пишет Ольга Леонардовна Чехову в декабре 1901 года, присту-

ная к работе над ролью. Эти творческие искания артистки, стремление проникнуться содержанием и правдиво передать контуры образа, сжиться с ним нашли свое полное осуществление.

«Самое трудное, чтобы я сжилась с мещанкой, чтобы это мещанство не было приклеено ко мне и не казалось бы нарочным». Этому артистке вполне удалось добиться. Ольга Леонардовна сама передает с чувством известного удовлетворения, что «я себя не узнала в зеркале — получилась мещаночка, свободная бабеночка *rig sang*... Костюм вышел удивительный, серьги повесила на уши, прическу сделала характерную, и фигура и все мое существо изменились; и по указанию Горького я еще курила с мещанским шиком» (письмо от 2 февраля 1902 года).

Но меньше всего образ Елены был только жанрово-бытовым; через оболочку «мещаночки», жизнерадостной «бабеночки *rig sang*», влюбчивой и кокетничающей, передавалась внутренняя психологическая и идейная направленность образа. Жизнеактивная сила, жажда жизни, ненависть к несчастью, гнету жизни звучали в образе. «Я ощущаю в себе ненависть к несчастью — говорит Елена — ... ну, да. Я его не боюсь, а именно ненавижу: я люблю жить весело, разнообразно, люблю видеть много людей». Не случайно основой, сердцевинкой образа О. Л. Книппер были отчетливо протестантские мотивы роли, наиболее определенно выступавшие в рассказе Елены об арестантах в третьем акте, самые острые места которого были вымараны цензурой (рассказ Елены, заканчивающийся словами: «Не люди нехороши, а что-то другое... Тяжело как-то»).

То ощущение порыва к жизни и его придушенность жестокими, ломающими личность условиями общественного бытия, которое было в таких, например, чеховских образах Книппер, как Маша и Сарра Абрамсон, в этом образе выступало со смелой и ярко выраженной, подчеркнуто энергической силой.

В Елене — Книппер было непрерывное кипение, неуемная подвижность, вызов, бросаемый в лицо жизни. Все это подводило закономерно, с логической и живой убедительностью, к заключительному монологу, в котором Елена говорит о своей любви к Петру и бросает Бессеменову проникнутые гневом и волею слова: «Да, это

верно! Да, я сама взяла его у вас, сама! Я сама... я первая сама сказала ему, предложила жениться на мне! Вы слышите? Вы, филли? Слышите?.. Это я вырвала его у вас! Мне — жалко его! Вы его замучили... вы ржавчина какая-то, не люди!.. Ох! Как я вас ненавижу!»

Развитие этого мотива протеста против угнетающих форм жизни О. Л. Книппер нашла в роли Насти в «На дне» — пьесе, поставленной вскоре после «Мещан».

«Свобода — во что бы то ни стало!» — так определял Станиславский духовную сущность пьесы. — «Та свобода, ради которой люди опускаются на дно жизни, не ведая того, что там они становятся рабами». Из всех обитателей костылевской ночлежки Настя — существо, стоящее, быть может, на самом низком уровне дна. У нее нет уже ничего, нет никаких нитей, позволяющих подняться со «дна жизни» или хотя бы надеяться на какое-то реальное облегчение, скрашивание той страшной жизни, которой она живет. В Насте нет ни бесшабашности Васьки Пепла, ни своеобразной гордости трудового человека Клеца. Поэтому тема свободы во что бы то ни стало проходит в Насте с особой остротой и напряженностью.

Задача насыщения образа жанровыми красками стояла перед Книппер и на этот раз. Но характерно, что, несмотря на еще большую отдаленность фигуры Насти от привычного каждодневного жизненного круга, знакомого О. Л. Книппер, она сознательно не участвует в знаменитой экскурсии на Хитров рынок, проведенной участниками постановки под руководством писателя В. Гиляровского. Книппер вовсе не пренебрегала этой жанровой стороной образа и провела над ней большую и законченную прекрасным успехом работу. Например, в письме к Чехову от 27 сентября 1902 года есть упоминание небезынтересной подробности, свидетельствующей о такой работе: «Сегодня приехал Горький... учил меня делать «собачью ножку», т. е. крутить папироску из бумажки и насыпать махорку». Но, как и в образе Елены, эта сторона была лишь служебной, второстепенной. Артистка стремилась к тому, чтобы бытовые детали родились «из фантазии», были бы органичны, а не шли от внешних случайных наблюдений, — этим и был вызван отказ от участия в экскурсии. Этот момент — типическая черта для всего сценического облика Книппер.

Настя — Книппер всю силу своего внутреннего горения, своего стремления жить полагающая в мечте, в наивных, но трогательных силой своего чувства фантазиях о настоящей любви, была проникнута огромной, теплой, глубокой человечностью, прекрасно воплощала горьковскую любовь к человеку.

Роль Насти не просто одна из самых значительных из всего богатого разнообразия репертуара Книппер, — это одна из наиболее прочувствованных любимых ролей. «Пробовала сделать то, что мне мерещилось, — писала О. Л. Книппер Чехову в период работы над ролью, — и разревелась — так что-то на меня нахлынуло, сильно очень почувствовала бедную Настю, мечтающую о «настоящей любви» (письмо от 15 сентября 1902 года).

Вызов, протест, который был ведущим в образе Елены, в образе Насти достигал еще более ясного, до резкости определенного, романтически приподнятого выражения.

«Молчите... несчастные! Ах... бродячие собаки! Разве... разве вы можете понимать... любовь? Настоящую любовь? А у меня — была она... Настоящая!» Звучащая в этих словах пронизанность мечтой, самая фантастичность — неправдоподобность этой мечты — придавали образу особую остроту и силу, формировали его внутренний драматизм.

«У меня очень сильный четвертый акт, сильный по нерву», — писала О. Л. Книппер Чехову в уже цитированном письме. И действительно, в пересечении нервно-возбужденных, передающих огромную боль и ненависть к проклятой, такой тяжелой и безрадостной жизни реплик Насти — Книппер и язвительно-дразнящих реплик барона передавался один из самых сильных и ярких моментов пьесы:

Настя (*ударяет стаканом по столу*). И чего... зачем я живу здесь... с вами? Уйду... пойду куда-нибудь... на край света!

Барон. Без башмаков, леди?

Настя. Голая! На четвереньках поползу!

Барон. Это будет картинно, леди, — если на четвереньках...

Настя. Да, и поползу! Только бы мне не видеть твоей рожи... ах, опротивело мне все! Вся жизнь — все люди!..»

Экспрессивная резкость, беспокойно-нервная вздернутость Насти передавались Книппер с огромным напряже-

нием, с глубоким внутренним оправданием, приводившим к единству все противоречия образа.

В этой Насте была большая интимная согретость чувством, сдержанная трогательность и одновременно широкий и вольный размах, была придавленность и даже забитость жизнью и вместе с тем обращенность к жизни, напряженная воля к преодолению ее ударов хотя бы в зыбкой, нестойкой мечте.

* * *

Обращение Художественного театра в период 1907—1911 годов к таким авторам, как Ибсен и Гамсуи, предоставило прекрасные, широкие возможности для творческого раскрытия О. Л. Книппер. Спектакли «Драма жизни» (сезон 1906/07 года), «У жизни в лапах» Гамсуна (сезон 1910/11 года), «Росмерсхольм» Ибсена (сезон 1907/08 года) являются значительнейшими вехами творческого пути Ольги Леонардовны.

«Драма жизни» была развернута на сцене Художественного театра в принципах, которые коренным образом отличались от принципов постановки пьес Чехова и Горького. Этот спектакль явился этапным в творческих исканиях Станиславского, направивших его в сторону нахождения форм «неподвижной передачи», форм условных и символистских. Самый выбор пьесы Гамсуна был не случайным. «Драма жизни», проникнутая неясной, напряженно-тревожной символикой, закономерно привлекала театр на этом этапе его развития. «Драма жизни», для меня, по крайней мере, — пишет Станиславский, — произведение ирреальное». Эта тенденция к выражению ирреального характера пьесы приводила к поискам каких-то новых, экспрессивных, ритмически строгих и законченных методов исполнения и в этом смысле играла некоторую положительную роль, двигая вперед и реализуя в более широких масштабах творческую потенцию артистов. Недаром «Драма жизни» имела не последнее значение в формировании «системы» Станиславского.

О. Л. Книппер сумела преодолеть односторонность и крайности постановки и вместе с тем использовать с максимальной силой то новое, что она в себе заключала.

На ее долю выпала центральная женская роль пьесы — роль сгорающей в пламени собственного чувства, беспо-

койно мятущейся, нервно-порывистой Терезиты, трагически гибнущей в финале пьесы.

Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве», в главе, посвященной описанию «Драмы жизни», дает сжатое и исключительное по впечатляемости описание этой фигуры: «...влюбленная в него (т. е. в Карено.— Б. Р.) Терезита, в которой запел Красный Петух, т. е. заговорила кровь,—живет только женской страстью и все время горит любовью к герою пьесы. В порыве своего увлечения им она то бешено играет на рояле, то тушит фонарь на маяке во время сильного шторма, — плывет ее соперница, жена Карено. Ветер и буря, выраженные в музыкальных звуках, свирепствуют вокруг нее».

Сила и концентрированность чувства, его прямолинейная пластически четкая устремленность были воплощены в буйном подъеме, в некоей взвихренности и даже одержимости Терезиты — Книппер. Атмосфера «чувственного хаоса», наполняющая всю пьесу, в исполнении Книппер достигала наибольшего сгущения, поднимаясь до настоящего апофеоза страсти.

Облик Терезиты — Книппер, приподнятый над бытом, выраставший почти до масштаба символа, воплощался в ритмически точном, предельно лаконичном, конструктивно строгом и вместе с тем изысканном, музыкально построенном рисунке. Застывание в островыразительной, графически четкой позе, затем порывистый, резкий, но одновременно пластичный, чеканный жест — вот элементы внешнего сценического рисунка этой роли у Книппер.

Не случайно такое сильное, запоминающееся впечатление производила картина, представавшая перед зрителем после открытия занавеса: на сланцевой горе — Карено и Отерман, разговаривающие о башне. На краю скалы, свесив с нее ноги, сидит Терезита, выделяющаяся на фоне неба спокойным, полным какой-то волнующей напряженности силуэтом, «застывшая, точно камень, с мечтательно устремленным в одну точку взглядом».

Терезита — Книппер в своей одержимости чувством и в этой внешней ритмической «экспрессивности» совсем не была, однако, оторвана от земли, не превращалась в надмирную, отвлеченную, символическую фигуру. По концентрированности и обобщенности это был символ, но в то же время в этой Терезите была подчиняющая себе зем-

ная сила, кипучая, действенная жизненность. Это была «и очень яркая, и очень живая» Терезита, как писал в своей рецензии той поры Н. Эфрос. Тот налет ирреальности, который несомненно лежит на образе Терезиты у Гамсуна, расплавлялся в бурном разливе чувства, передаваемом Книппер. «В Терезите г-жи Книппер, — писал тот же Эфрос, — центр тяжести образа значительно передвинут в сторону страстных, чувственных влечений. И эти ноты подняты до такой высоты, что глушат то мистическое, что несомненно есть в Терезите, поднимает ее высоко над служанкою плоти, над вакханкою и одевает своеобразным идеализмом». Идеализма не было в исполнении О. Л. Книппер, атмосфера ирреальности разрушалась ею, она и в этой роли утверждала правду необычайно интенсивных и глубоких человеческих чувств.

В образе фру Гиле — «королевы Юлианы» — в гамсуновской пьесе «У жизни в лапах» Ольга Леонардовна дала новый вариант такого же широкого разворота яркого чувства, напряженно-страстного и беспокойного. Только тональность этого образа иная. Терезита в «Драме жизни» говорит: «Подумать только, весь огромный, необъятный земной шар лежит и упорно смотрит на тебя с бесконечной враждой». Терезита вся на подъеме, она бросает вызов этому широко лежащему перед ней, раскрывающему свою враждебность миру — такой давала ее Книппер, обращенной к миру, не боящейся схватки с ним. Фру Гиле вся на спаде, драматизм образа зиждется прежде всего на теме начинающей стареть женщины, теряющей право на любовь, но тянущейся к этой любви. Эта трагическая нота проходила с внутренне нарастающим усилением через все исполнение Книппер, доходя до кульминации в главном монологе, в котором «королева Юлиана» вспоминает весь свой блестящий жизненный путь и предрекает свою гибель. Этот монолог произносился Юлианой — Книппер в чрезвычайно напряженном, звенящем тоне. Остро выразительной была сама мизансцена этого эпизода: Юлиана стояла на диване среди пестрых, разбросанных по нему подушек, «в позе изогнутой, с перекошенными обнаженными плечами и так поставленными голыми руками, что их локти видятся острыми».

Работа над «Драмой жизни» непосредственно предшествовала постановке «Росмерсхольма», и несомненно



О. Л. Книппер-Чехова в роли Марии Александровны
«Дядюшкин сон» Ф. Достоевского. 1929 г.

создание роли Терезиты помогло воплощению образа Ребекки, исполнявшейся Книппер в этой пьесе Ибсена. С Ибсеном Ольга Леонардовна встретилась еще и раньше, исполняя роли Майи («Когда мы, мертвые, пробуждаемся», сезон 1900/01 года), Лоны Гессель («Столпы общества», сезон 1902/03 года) и Регины («Привидения», сезон 1904/05 года). Наиболее значительным из этих воплощений была роль Лоны Гессель. Внутренняя наполненность этого образа была близка, родственна сценическому характеру Книппер. Дух бунта, мятежность, создающая основной двигательный импульс этого образа, нашли у Книппер сценически убедительное и яркое выражение.

Но именно в роли Ребекки Ольга Леонардовна смогла дать раскрытие трагического у Ибсена.

Печать мистичности, лежащая на этой пьесе, в которой полет «белых коней» смерти выступает в виде трагического фатума, тяготеющего над судьбами обитателей Росмерсхольма, была снята в трактовке образа Книппер. Поэтому в свое время критики, стоявшие за передачу этой мистичности Ибсена, отвергали Ребекку, созданную Книппер, за то, что, по их мнению, Ребекка была сведена с высоких вершин поэзии, прозаизирована (таким критиком был, например, присяжный рецензент «Нового времени» Юрий Беллев, сокрушавшийся о том, что Ребекка — Книппер говорит о «белых конях», о символических конях смерти, с прозаическим выражением). Но могла ли О. Л. Книппер, воспитанная на репертуаре Чехова и Горького, искать поэзию в уводящих от жизни отвлеченно-мистических символах? Л. Я. Гуревич в своей рецензии на спектакль «Росмерсхольма», относящейся к той поре, несколько замысловато, но очень удачно определила основное для облика Ребекки — Книппер, написав, что Книппер показала Ребекку «идущей на подвиг смерти — потому что и самая жизнь ценна лишь постольку, поскольку в ней есть нечто, ради чего стоит умереть».

В спектакле контрастно выступала внутренняя сила Ребекки, сила жизни, ее просветленность любовью к Росмеру. Образ не был лишен своей поэзии, своеобразной романтической окраски, но его основой была не фатальная предопределенная обреченность смерти, а именно ощущение внутренней силы.

«Самая ее маска — твердая прямая линия белого лба, обозначаемая гладко зачесанными темными волосами, густые прямые черные брови, широко распростертые над узкими глазами — дает ощущение загадочной силы, намекает на прошлое Ребекки, заинтриговывает, — писала Л. Я. Гуревич. — Старомодное, очень простое лиловое платье придает ей что-то замкнуто-романтическое. В ее манере несколько откидывать стан чувствуется прирожденная гордость и готовность бросить вызов судьбе. Слова ее звучат твердо, несколько отрывисто. Везде, где Ребекка проявляет эти стороны своей природы, Книппер превосходна».

Таким образом, и в этой роли Книппер раскрывала себя как артистка мощных, глубоких и интенсивных, внутренне напряженных, экспансивных по выражению чувств. Эта особенность сценической природы Книппер определяла длинный ряд ее творческих удач, равно как и отдельные творческие неудачи, которые в свою очередь, доказательством от противоположного, утверждали своеобразие творческого лица артистки.

Говоря о неудачах, мы имеем в виду ее роли в репертуаре Тургенева.

* * *

Наиболее значительной в круге тургеневского репертуара была постановка пьесы «Месяц в деревне». Станиславский так определял «сквозное действие» роли Натальи Петровны, которую исполняла Книппер: «Видя влюбленных перед собою и любуясь простотой их отношений, Наталья Петровна невольно тянется к простым и естественным чувствам, к природе. Оранжевая роза захотела стать полевым цветком, начала мечтать о лугах и лесах».

О. Л. Книппер с великолепным, тонким пониманием, с большой ясностью передавала все сложные перипетии роли, все борения разноречивых чувств Натальи Петровны. Но самая интенсивность чувства разрывала «кружево» тургеневских диалогов, выводила за пределы замкнутого мира великолепной гостиницей, созданной на сцене Добужинским. Притупленность, акварельность роли вступала в борьбу с основным экспансивным тоном артистки. Этот основной энергичный, волевой тонус сценического характера Книппер помогал ей выйти победительницей во встрече с образами Гамсуна и Ибсена, помогал совлечь с исполняемых ролей покров символистической отрешен-

ности от жизни и даже мистичности. Но в пьесах Тургенева никакое перемещение акцентов, выдвигание одного элемента и скрадывание другого не могло иметь место, да и не в этом был центр задачи. Все должно было быть построено на строгом равновесии, на абсолютной внутренней замкнутости, гармонизованности. Этим и определилось то, что хрупкость и тредетность образа не получила той наполненности, которая была единственно необходима. О. Л. Книппер при всем огромном разнообразии сыгранных ею ролей являет собой необычайно яркий пример артистки, всегда ищущей и играющей нечто свое, проводящей во всех ролях какую-то свою особую, самостоятельную линию. Даже в тех случаях, когда роль и пьеса в целом не давали, казалось бы, возможности для разрешения этой своей внутренней задачи, лежащей на магистральной линии творчества, Книппер умела преодолеть все препятствия, поставить и решить свою собственную артистическую задачу.

В этом отношении особенно показательна и интересна роль Варвары Васильевны в пьесе «Осенние скрипки» Сургучева. Эта пьеса по своим идейным и художественным особенностям весьма убога. Основное ее содержание весьма плоское, пошло-сентиментальное. Пьеса рисует «драму» женщины, чувствующей приближение старости. Рисует в необычайно банальном, поверхностно-обывательском стиле. Для Книппер, конечно, ясна была вся неблагоприятность взятой на себя в этой пьесе роли. Что же получилось в результате творческой работы над ролью Варвары Васильевны? Получился несколько странный, раздвоенный образ: роль в ее текстовой части развивалась по одному—мелкому, серому и скучному руслу, исполнение шло по какому-то совершенно иному руслу—глубокому и значительному. Образ проникался подлинным драматизмом, независимым от текста, и с наибольшей силой этот драматизм проявлялся в моменты пауз, когда между артисткой и зрителем исчезало средостение сургучевского текста. Л. Я. Гуревич писала об этом образе: «Книппер, несомненно, хотела дать на сцене образ женщины если не прямо значительной, то сильной и яркой в своих переживаниях... Встревоженность души, сильный нервный темперамент все время окрашивали игру Книппер... Что-то свое хотела она создать в этой роли...»



О. Л. Книппер-Чехова в роли Полины
«Врачи» М. Горького. 1935 г.

В творческом пути Ольги Леонардовны, наряду с линией глубокого драматизма, достигающего порой до высот подлинно трагических, проходит линия комизма, отливающаяся подчас в образы большой сатирической силы и остроты. Недаром свои первые шаги по сцене в домашних любительских спектаклях О. Л. Книппер сделала в характерных комических ролях — в ролях комических старух, например, в роли вдовы Шамуляр в переводном (переводчик П. Каратыгин) французском водевиле «Школьный учитель».

Эта комедийная линия находит свое выражение и закрепление в ролях графини Хрюминой-внучки и Хлестовой в «Горе от ума», в роли Анны Андреевны в «Ревизоре», с особенно резкой определенностью в роли Живоедовой в «Смерти Пазухина». Великолепным завершением этого цикла является роль Марии Александровны в инсценировке «Дядюшкина сна» Достоевского (сезон 1929/30 года). Сценический темперамент О. Л. Книппер проявился в этой роли во всей своей силе, приняв на этот раз форму комедийную и почти гротесковую. Исключительная по яркой театральности, по скульптурно-четкой выразительности изображения, роль эта входит в основной фонд сценических созданий Книппер. Характерно, что этот творческий успех Книппер пришелся именно на инсценировку Достоевского. Внутренняя напряженность, психологическая наполненность комедийной стихии роли и всего спектакля в целом, известная раздвоенность комического эффекта, проглядывание трагедийного контура, характерного для Достоевского, переключали смешную и нелепую историю, произошедшую в городе Мордасове, в обобщающий и значительный план, раскрывали широкие перспективы для выявления творческих возможностей Книппер и были великолепно переданы ею.

Другой значительный, и отчасти связанный с этой комедийной линией, творческий успех Книппер падает на ее роль в пьесе Горького «Враги» (поставлены в сезон 1935/36 года), в которой Книппер исполняет роль Полины — жены фабриканта Захара Бардина. В этой роли нет ясной и отчетливой комедийности, поскольку вся пьеса построена в совершенно ином, сугубо серьезном плане. Однако вывод, получаемый в результате восприятия этого образа Книппер, — сатирико-обличительный. Это меньше всего

происходит благодаря нарочитой, внешне выпячиваемой тенденции. Сущность исполнения этой роли у Книппер — максимальное внутреннее проникновение в образ, в его характер, передача всего субъективного строя мироощущения, проникнутость мыслями и чувствами изображаемого лица. Отсюда — верность и правдивость и во внешнем рисунке образа: характерность и психологическая оправданность жеста, всей повадки, великолепно передающей облик либерально-наивной супруги либеральствующего помещика-фабриканта. Тем отчетливей и убедительней, благодаря этой внутренней оправданности, выступает духовная жалкость и опустошенность этого образа. Полина — Книппер именно жалка и отвратительна своей нежизненной анемией, своей претенциозностью, вся вздорная несостоятельность и пустота которой так остро проявляются в финале пьесы. Образ, создаваемый Книппер, пропитан подлинной правдой — в характер поведения ее Полины нельзя не верить, как нельзя не верить отдельным, удачно найденным и великолепно передаваемым внешним подробностям: манере держать платок, разливать чай и т. д.

Две названные нами роли явились наиболее значительными из того, к величайшему сожалению, численно весьма небольшого количества ролей, которые были сыграны Книппер в пореволюционные годы.


В этой количественной узости творческой деятельности Книппер меньше всего повинна сама артистка. О. Л. Книппер ни на минуту не успокаивалась и не успокаивается в своем стремлении к новым и новым сценическим воплощениям. Она с любовью и тщательностью работает над созданием небольших ролей, проявляя и в них свое большое, отточенное мастерство. Из цикла этих ролей здесь прежде всего должна быть упомянута роль графини Чарской в инсценировке «Воскресения» Толстого (сезон 1929/30 года).

Мы, несомненно, сталкиваемся с фактом творческой неудовлетворенности О. Л. Книппер, которая мечтает о воплощении больших, монументальных трагедийных образов. На сцене Художественного театра с созданием шекспировской роли Ольге Леонардовне довелось встретиться лишь однажды — в «Гамлете», спектакле 1911/12 года, осуществленном Гордоном Крагом и Станиславским. Однако возможности и замыслы всех исполнителей, и в том числе исполнительницы роли королевы Гертруды — О. Л. Книппер,

в этой постановке были уложены на прокрустово ложе абстрактно-идеалистического, символистского замысла Крага, трактовавшего «Гамлета» как отвлеченную трагедию, видевшего содержание ее в бескровной борьбе «духа с материей». Спектакль был лишен всякого живого дыхания жизни. Золотые одежды, в которые были облачены персонажи, заковывали их в панцырь, скрывавший всякое проявление живого чувства, превращавший их в мертвые, внешне монументальные, эффектные, но лишённые всякой действительной силы стаффажи. Естественно, что участие в этом спектакле не могло дать творческого удовлетворения О. Л. Книппер. Главными образами, входящими в основной творческий фонд Книппер, остаются образы пьес А. П. Чехова и А. М. Горького. Раз созданные роли этих пьес жили в течение долгих годов, и некоторые из них дожили до нашего времени, сохранив всю силу своего художественного обаяния. Пример — роль Раневской, бесценной и единственной исполнительницей которой является О. Л. Книппер.

Творческие победы Ольги Леонардовны за последние годы связаны, как мы видели, либо с участием в пьесах Горького, либо в инсценировках классиков (Достоевский, Толстой). Роли О. Л. Книппер, исполненные ею за последнее десятилетие в пьесах советских драматургов (например, Надежда Львовна в «Бронепоезде 14-69» Вс. Иванова, постановка сезона 1927/28 года), не являются первостепенными по значительности и силе художественного воздействия. Несомненен тот факт, что слишком очевидная недостаточность работы наших драматургов над полноценными женскими образами определяет вынужденную пассивность О. Л. Книппер. Этот факт предьявляет суровый счет нашим драматургам, все еще порой замкнутым в кругу привычных, мало разнообразных и часто бедных по содержанию образов.

Б. Росточкий



М. П. Лилина



Среди «стариков» Московского Художественного театра — тех, кто находится в его составе со дня основания или с первых лет, — Мария Петровна Лилина является едва ли не старейшей по своему сценическому стажу. Как раз в 1938 году, когда исполнилось сорок лет Художественному театру, Мария Петровна отметила полвека своей артистической работы. Ее творческий труд как актрисы начался на десять лет раньше МХТ, в 1888 году, вместе со спектаклями Общества искусства и литературы, организованными Константином Сергеевичем Станиславским. Жена Константина Сергеевича (их брак состоялся в 1889 году) Мария Петровна является в искусстве театра почти сверстницей своего гениального мужа. Быть может, никто как Лилина не впитал так полно сценических уроков Станиславского. Быть может, никто как Лилина не может с таким правом назвать себя ученицей Станиславского.

По своему происхождению Мария Петровна является коренной москвичкой. Дочь московского нотариуса Перевозчикова, Мария Петровна вряд ли готовилась родителями к стезе актрисы. Воспитанная в стенах закрытого учебного заведения, она легко могла стать одной из тех «кисейных барышень», о которых Фамусов говорил: «в Москве вель нет невестам перевода». Но окончание курса (в 1884 году) совпало для Марии Петровны со смертью

отца, пошатнулось материальное положение семьи, и вот вчерашняя воспитанница Екатерининского института, молоденькая Перевозчикова превратилась в «классную даму» в том же институте на жаловании двадцать пять рублей в месяц.

Первые театральные шаги Марии Петровны относятся еще к институту. Здесь она выступала впервые в ученических спектаклях, играя на французском языке водевили «La grande mère» и «Беда от нежного сердца», оба раза — мужские роли. Это «переодевание» Марии Петровне легко удавалось. Ее наблюдательность позволяла быстро подметить характерные черты окружающих (в данном случае «мужские» повадки брата и его товарищей), а дар подражания давал возможность внешне перевоплотиться из актрисы в актера...

Занятия классной дамы тяготили Перевозчикову. Это было в достаточной мере безрадостное и бесперспективное существование. Вот почему, когда Марии Петровне удавалось попасть в театр (обычно Малый), сцена ей казалась волшебным миром. Ее волновала праздничная, приподнятая атмосфера спектакля, ей нравились аплодисменты, которыми зрители награждали исполнителей. И она сама восторженно хлопала своим любимым актрисам — Ермоловой и Лешковской.

Зимой 1887/88 года произошло маленькое событие, имевшее для Марии Петровны тем не менее большое значение. Московские любители затеяли благотворительный спектакль в пользу общества дешевых квартир. И к участию в этом спектакле была приглашена и «классная дама», которой было тогда всего двадцать один год. Для постановки выбрали комедию Гнедича «Баловень».

Занятия «классной дамы» с трудом позволяли Перевозчиковой приезжать на репетиции, но уже совсем было невозможно выступать под своей фамилией. И тогда режиссер Шенберг (известный впоследствии как Санин) стал придумывать для Марии Петровны сценическую фамилию, выбирая для псевдонима название какого-нибудь цветка. Так на афише спектакля «Баловень», шедшего в помещении Консерватории в начале 1888 года, появилась исполнительница «Лилина». Мария Петровна не предполагала тогда, что с этих пор «Лилина» станет для нее родным именем художника сцены, с которой она будет



М. П. Лилина в роли Наташи
«Три сестры» А. Чехова. 1901 г.

связана навсегда. В этом же любительском спектакле роль Фрезе исполнял уже популярный в то время любитель К. С. Алексеев (Станиславский). Эта встреча на общей театральной работе оказалась знаменательной для Марии Петровны.

Летом 1888 года Мария Петровна решила бросить службу классной дамы и переехать в Петербург к тетке и здесь начать новую жизнь.

Однако удачное выступление Лилиной в спектакле «Баловень» не прошло бесследным. Осенью того же 1888 года Мария Петровна, жившая несколько месяцев в Петербурге, получила от своего брата Дмитрия Петровича письмо, в котором говорилось, что Константин Сергеевич Алексеев составляет труппу из любителей и собирается зимой давать регулярные спектакли в помещении Пушкинского театра. Это было, как известно, основание Общества искусства и литературы, которое по линии Станиславского было «предисторией» Художественного театра. Дмитрий Петрович советовал сестре принять участие в этом начинании, и Мария Петровна, которую уже манила работа актрисы, решила вернуться в Москву и вступить в кружок Станиславского.

Таким образом, на протяжении 1888 года произошел решительный перелом в судьбе Лилиной, и с этого года можно вести полувековую летопись «жизни в искусстве» одной из самых замечательных актрис не только Художественного, но и всего русского театра.

История Общества искусства и литературы, к сожалению, не изучена и не написана. Только по отдельным страницам книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» можно судить о том, как развивалась работа в этом молодом театре. Но и Станиславский, рассказывая об Обществе, дает лишь отдельные моменты его истории. Это и понятно, так как Станиславский стремится рассказать свою творческую автобиографию, свои первые поиски правды и естественности на сцене, а не жизнь Общества в целом. Тем не менее с уверенностью можно сказать, что Общество искусства и литературы резко отличалось от любительских кружков обычного типа, возникавших для времяпрепровождения любителей. И сам Станиславский и его учителя — Александр Федорович Федотов и Федор Петрович Комиссаржевский (отец Веры Федоровны Комис-

саржевской) — ставили серьезные художественные задачи, разрешали большие артистические проблемы.

Станиславский, как режиссер и актер, любил и тогда сложные и трудные постановки и ответственные роли. Вот почему в перечне пьес, сыгранных Обществом, мы находим и «Отелло» Шекспира, и «Уриеля Акосту» Гудкова, и «Плоды просвещения» Льва Толстого, и пьесы Островского и Писемского, и инсценировку «Села Степанчиково» Достоевского, и многое другое.

Первой ролью, которую сыграла Мария Петровна Лилина в спектаклях Общества, была Клодина в «Жорже Дандене» Мольера. А весной 1889 года она уже исполняла Луизу в «Коварстве и любви» Шиллера со Станиславским в роли Фердинанда. Этот спектакль, как впоследствии с юмором вспоминал Станиславский, показал зрителям, что влюблены в друг друга не только шиллеровские герои, но и сами исполнители. В результате — 5 июля 1889 года состоялась свадьба Константина Сергеевича и Марии Петровны, и с этой поры их судьбы оказались связанными и в жизни и в искусстве.

Для Лилиной, как актрисы, работа в Обществе носила характер замечательной сценической школы. Кроме больших пьес, Общество ставило множество водевилей, и Лилиной приходилось играть чуть ли ни по два новых водевиля каждую неделю. Эти водевили вместе с большими пьесами воспитали у Лилиной легкость и непринужденность ее сценической игры, «профессионализировали» ее любительское искусство. На сцене Общества Лилина сложилась в яркую и тонкую актрису, способную к исполнению и комедийных и драматических ролей, актрису выдающегося характерного дарования.

Когда наступили годы 1897—1898, в которых закладывалась основа будущего Художественного театра, Лилина уже была к этому времени настоящей актрисой с «именем». У нее был обширный список созданных ею образов. Она сама слышала не раз рукоплескания, которыми она в своей юности так горячо встречала великих актрис Малого театра.

Но, разумеется, только Художественный театр дал Лилиной возможность до конца обнаружить и глубину своего природного таланта и все великолепие мастерства правдивой, жизненной и классически законченной игры.

Первой ролью, которую сыграла Мария Петровна Лилина в Художественном (тогда Художественно-общедоступном) театре, была Маша в «Чайке» Чехова. Премьера «Чайки» была одним из тех генеральных сражений, которые решают судьбы театра. Лилина в этот исторический вечер 17 декабря 1898 года была одним из тех участников спектакля, которые особенно способствовали победе и автора и театра.

Николай Ефимович Эфрос — зритель «Чайки» — в своей неизданной монографии о «Чайке» подробно описывает конец первого акта, успех которого пережил успех спектакля в целом.

Несмотря на то, что «волнение стало оформляться в художественную радость», Эфрос пишет: «Но все-таки почти до самого конца действия чего-то не доставало. Какой-то капли, которая, упав в полную уже чашу, мгновенно вызовет процесс кристаллизации».

И вот: «эта чудодейственная капля пролилась. Маша, такая некрасивая, словно в шершавом платье, которая нюхает табак, говорит неуклюже «одождайте!» и «жизнь свою тащит волоком, как бесконечный шлейф», осталась у озера с Дорном. Вся взбаломученная чарами озера, чарами луны, пылом Треплева, больше всего любовью к самому Константину — заговорила. Душа не вместила в этот вечер тайны, выдала чужому. «Помогите же мне. Помогите, а то я сделаю глупость, я насмеюсь над своей жизнью, испорчу ее». И Маша, рыдая, дав волю душившему чувству, повалилась на садовую скамью. Сквозь рыдания еле внятно пробилося: «Я люблю Константина». Это не театр говорил — это плакала жизнь, вознесенная на высоты искусства, где стоят в тесном объятии: правда, простота, красота. Это в аккорд спектакля ввела свою сильную, ярко талантливую ноту М. П. Лилина. И тогда настроение оформилось окончательно. Новый незнакомый восторг всколыхнул всех. Чехов в театре был утверждён. Художественный театр победил».

Судя по отзывам критики, Лилина играла Машу совершенно. Тот же Эфрос говорит и об яркой образности и о «богатой психологической содержательности». И все это достигалось «совершенной простотой средств». Из



М. П. Лидна в роли Ани и К. С. Станиславский в роли Гаева
«Вишневый сад» А. Чехова. 1904 г.

отдельных деталей роли, из отдельных удач артистки особенно выделялись автоматические туры вальса, какие делает Маша в четвертом действии, прислушиваясь к музыке Треплева, играющего в дальней комнате на рояле.

Критик «Новостей дня», вероятно, Эфрос писал: «Каким блестящим дополнением к характеристике Маши был этот вальс, сразу выдававший, сколько жизни и жизне-радостности гибнет в этом прекрасном человеке, которому бы жить, да жить».

Но бесспорно лучшей оценкой исполнения Лилиной роли Маши были слова самого автора пьесы. Исключительно требовательный, строгий в вопросах искусства, Чехов, увидав Лилину, воскликнул: «Гениально! Откуда она взяла. Ничего подобного я не написал». И подарил Марии Петровне на память о Маше, нюхающей табак, табакерку.

В сезон 1905—1906 года Художественный театр возобновил «Чайку», Лилина играла роль Нины Заречной. Но Нина и по отзывам зрителей и по мнению самой артистки не задалась. Глубокий драматизм четвертого акта оказался вне ее индивидуальности. Поэтому Нина Заречная и мелькнула бледным эпизодом в биографии Лилиной, не только не заслонив, но даже не приблизившись к замечательному образу Маши той же артистки.

Следующей чеховской пьесой, которая шла на сцене Художественного театра, был «Дядя Ваня», поставленный без малого через год после «Чайки» — 26 октября 1899 года. Лилина играла Сою.

В галлерее чеховских женщин, какими их показал Художественный театр, образ Сони, созданный Лилиной — один из самых незабываемых. Недаром такой тонкий критик, как С. Андреевский, посмотрев Лилину — Сою, написал: «Госпожа Лилина, ей богу, играет пленительнее и тоньше, нежели наиболее прославленная знаменитость — играет, как самый совершенный художник, как *природный поэт*, чарующий своей непосредственностью».

Н. Е. Эфрос в своей также неизданной монографии о «Дяде Ване» дает отличную характеристику Сони — Лилиной. Вот что мы читаем у Эфроса:

«Как Астров — художественная гордость Станиславского, Соня — гордость М. П. Лилиной, прекраснейшей

актрисы Художественного театра, вот уж именно «простой, глубокой и благородной...» Гений доброго сердца и застенчивой девичьей любви — такова эта Соня. И в то же время такая деловитая, такая умница, не отрывающаяся для мечты и тоски от жизни, вся — «бытовая». Такою входит в пьесу, такую проходит через нее.

Вспоминая отдельные моменты лилинского исполнения, застенчивость ее чувств, захватывающий лиризм ночной сцены у буфета (разговор с Астровым), Эфрос говорит: «Наконец, последний монолог о «мы отдохнем» и «небе в алмазах». Кто в зрительном зале не смешивал тут своих слез со слезами Сони — Лилиной?»

Сама Лилина говорила нам, что играть Соню ей было очень легко. В устах характерной артистки, какой является Лилина, это означало, что ей было «нечего менять» в себе, не надо было находить никакой внешней характерности, которую следовало бы пополнить затем правдой чувств.

Зато торжеством этой внешней характерности, оправданной внутренне, была третья чеховская роль Лилиной — Наташа в «Трех сестрах». «Три сестры» шли в третий сезон театра — 31 января 1901 года.

Среди действующих лиц пьесы Наташа является олицетворением пошлости и мещанства, вульгарности, безвкусицы и душевной грубости. Работая над этой исключительно трудной ролью, Лилина искала прежде всего внешнего облика своей героини. Ей показалось, что Наташа внешне должна выглядеть так, как выглядела жившая в доме Станиславских бонна. И Лилина, «зацепившись» за этот жизненный образец, начала постепенно усваивать и характер движений, и походку, и манеру говорить «модели». Самым трудным было «загримировать» свой голос. Но Лилина научилась тому, что она считала важным для речи Наташи — особым способом растягивать слова. Готовя роль, Лилина не останавливалась перед тем, чтобы ходить по улицам Москвы так, как ходила бы Наташа. Лилина — как она сама нам говорила — заходила, например, в магазин купить «белевской пастилы» и спрашивала эту пастилу голосом и интонациями Наташи.

Быть может, ни одна роль, как роль Наташи в «Трех сестрах», не характеризует так творческий метод Лилиной. Увидеть весь облик своей роли в целом, и затем уже двигать

созданную внешне героиню в рамки пьесы, «действовать» в пределах авторского сценария.

В Наташе сказалась и другая яркая черта лилинского дарования — ее острая сатиричность. Лилина умеет изумительно разоблачать на сцене, но производит эти разоблачения так, что зритель не думает ни о карикатуре, ни о стилизации. Все — правда, так, как бывает в жизни, и в то же время это не бытовизм, не натурализм, но тот сценический реализм, который сумеет обобщить явление, показать самую суть и достигает этого путем самых скудных, самых точных средств выражения. Так, отправляясь от наблюдений над «бонной», Лилина воплотила в «Трех сестрах» страшный образ провинциальной мещанки. Из скромного кокона стыдливой барышни она вывела вульгарную «бабищу». Это был шедевр сценической жанровой живописи, созданный мастерством и талантом прекрасной актрисы.

Последняя чеховская пьеса, в которой участвовала Лилина, была последней пьесой, которую написал Чехов, и последней, которая шла при жизни Антона Павловича. Это — «Вишневый сад», первое представление которого состоялось 17 января 1904 года.

Лилина играла Аню — шестнадцатилетнюю девочку. Лилиной было в это время тридцать восемь лет. И первое, чего ей удалось достичь, это иллюзии юности. Лилина шла от того, что она называет «характерностью молодости». Она передала Ане произвольность движений, желание, чтобы руки были всегда чем-нибудь заняты. Ее Аня то складывает бумажки, то ломает спичечные коробочки. Она вся еще неотстоявшаяся, несложившаяся, подвижная, быстрая.

По мнению Эфроса, Аня не относится к лучшим созданиям Лилиной, но все же и Эфрос — вообще горячий и восторженный поклонник таланта Лилиной — находит, что были у Лилиной моменты глубокой трогательности (Аня утешает мать). Высоким искусством был отмечен и рассказ о парижских впечатлениях.

Но у зрителя и товарищей по сцене Аня — Лилина вызывала громадное восхищение и удивление. Казалось чудом такое перевоплощение в юное существо, такое умение передать юный порыв и юную звонкость.

Через несколько лет в сезон 1911/12 года Лилина стала играть в «Вишневом саду» роль Вари, в которой,



М. П. Лизина в роли Дарьи Ивановны
в «Провинциалка» И. Тургенева. 1912 г.

как выражается Эфрос, она стала чувствовать себя уютнее, «оправдав первоначальное предположение Чехова о распределении ролей в «Вишневом саде», но и Варя — утверждает Эфрос — не лучшее, что сыграла Лилина в пьесах Чехова.

Идеями Лилиной в пьесах Чехова были и остаются, таким образом, Маша в «Чайке», Соня в «Дяде Ване» и Наташа в «Трех сестрах».

Эта лилинская трилогия чеховских образов является великолепной демонстрацией ее характерного таланта, с одной стороны, подымающегося до высот лирической драмы (Соня), а с другой, дающего резкое изображение житейского мещанства, человеческой пыли (Наташа). Но все это — и лирика и сатира — у Лилиной соединены жизненной правдой. Лилина очень конкретная, очень реальная актриса, которой равно чужды и беспредметная лиричность и абстрактный гротеск.

Лилина нашла в чеховских пьесах те богатые возможности, которые совпали с основными чертами ее таланта. В чеховских ансамблях Художественного театра Лилина бесспорно одна из лучших воплотительниц драматургического стиля Чехова. Недаром, как мы уже писали, Чехов воскликнул после «Чайки» — «гениально», когда смотрел Лилину — Машу, недаром так радовала Чехова игра Лилиной и в других его пьесах.

Чехов умер в 1904 году. Чеховский период Художественного театра шел к концу. Еще сыграли в сезон 1904/05 года «Иванова» и инсценировки трех чеховских рассказов, и чеховский репертуар как источник новых постановок был исчерпан. Не оказалось долговечным и возобновление «Чайки», пятидесятое представление которой состоялось 30 сентября 1905 года с Лилиной в роли Заречной.

За эти первые восемь сезонов театра (1898—1906), образующих как бы первый период жизни МХТ и закончившихся первой поездкой художественников за границу, Лилина выступала не только в пьесах Чехова. Кроме Маши, Сони, Наташи, Ани и Нины Заречной, Лилина сыграла г-жу Эльфштедт в «Эдде Габлер» Ибсена (сезон 1898/99 года), Снегурочку (сезон 1900/01 года), Лизу Бенш в пьесе Гауптмана «Микаэль Крамер» (сезон 1901/02 года), эксцентрическую Юлию Сергеевну в пьесе В. И. Неми-

ровича-Данченко «В мечтах» (в тот же сезон), Бетти в «Столпах общества» (сезон 1902/03 года) и Надежду Михайловну в «Блудном сыне» Найденова (сезон 1904/05 года). Всего, таким образом, за восемь лет одиннадцать ролей.

Из нечеховских ролей, сыгранных Лилиной за эти годы, самым замечательным был созданный ею образ дочери немецкого провинциального ресторатора Лизы Бенш в «Микаэле Крамере». И не только критика и зрители, но и сама артистка считает эту роль одной из наиболее удачных в ее творчестве. Образ Лизы Бенш имеет нечто общее с образом Наташи в «Трех сестрах». Это такое же начало провинциального мещанства, то же безвкусие и крикливость, тот же сочный жанровый образ, выхваченный из самой гущи, из самой тины жизни.

Работая над ролью Лизы, Лилина вспомнила одну кельнершу в голубеньком платье, которую она увидела в буфете какой-то немецкой станции во время своего путешествия по Германии. Вероятно, в движениях и в облике этой кельнерши было что-то резко характерное, на что обратила внимание Лилина. И этот «моментальный снимок» памяти пригодился, когда ей самой пришлось прислуживать гостям в «ресторане Бенша». Третий акт пьесы, происходящий в зале ресторана, держался целиком на игре Лилиной. Интонация, с которой она кричала на кухню: «Паприка, шиндель для господина ассесора», передавала как бы самую «суть» трактирного заведения. Так, Лилина нашла для роли Бенш не только «индивидуальное», но и типичное — она явилась своего рода символом провинциального мещанства Германии. Ее игра в Лизе Бенш была настолько напряженной и настолько острой, что, как вспоминает Лилина, она чувствовала уже за кулисами, как публика ждет ее выхода.

А это самая большая победа сценического искусства, когда между актером и публикой возникает непосредственное взаимодействие, то особое нервное состояние, когда и сцена и зрительный зал сливаются в одно целое.

* * *

В 1906 году, вернувшись из заграничной поездки, Художественный театр поставил «Горе от ума». Этот спектакль был как бы началом того цикла постановок произведений

русской классической драматургии, каковой Художественный театр осуществил в десятилетие 1906—1916 годов (последний перед революцией сезон 1916/17 года не имел вообще ни одной постановки).

В «Горе от ума» Лилина играла Лизу. Это исполнение было компромиссным между тем, чего хотела режиссура и что могла дать артистка. Как впоследствии писал В. И. Немирович-Данченко, театр хотел показать Лизу здоровой крестьянской девушкой, подчеркнуть ее деревенскую природу. Лилина гораздо больше подходила к традиционному «городскому» пониманию образа. Но она обладала «отличной московской дикцией», и стих Грибоедова в ее устах звучал отлично произнесенным. Однако Лилину стихи пугали. Первоначально она не могла найти внутреннего равновесия между строгой стихотворной формой и тем простым реалистическим переживанием, которое казалось бы требовало «прозы». Лизу Лилина играла до 1909 года. В сезон 1909/10 года она стала играть графиню-внучку, а в сезон 1914/15 года — Хлестову. Три возрастных ступени на протяжении одной пьесы!

В тот же сезон 1906/07 года Лилина сыграла Матрешу в пьесе Найденова «Стены» и г-жу Карено в «Драме жизни» Гамсуна. В сезон 1907/08 года шла драма Л. Андреева «Жизнь Человека», где Лилина в крохотной роли гостьи дала исключительную по яркости красок, по заостренности линий фигуру.

Сезон 1908/09 года был в жизни Художественного театра юбилейным. Исполнилось десятилетие его жизни. В «Синей птице», которая шла в канун юбилейного торжества, Лилина играла фею, а 9 марта 1909 года она одержала новую большую победу, выступив в роли Элины в пьесе Гамсуна «У врат царства».

К Элине Лилина подошла исключительно глубоко и серьезно. Мастерница сценического жанра, Лилина легко могла дать акцент на внешней характеристике. Лилиной захотелось передать на сцене сложный рисунок женских переживаний. Играя «жену философа», она показывала, как вырастает семейный разлад из внутренней неудовлетворенности, из отсутствия внимания вечно занятого своими проблемами мужа к простой, просто понимающей жизнь жене. Лилина — Элина не обвиняла Карено, она просто показывала, как тяжело ей жить замкнутой в свое «женское



М. П. Лина в роли Марии Тимофеевны
«Николай Ставрогин» Ф. Достоевского. 1913 г.

одиночество». Это было очень искренне и правдиво по выражению Лилиной, это было очень четко и остро по внешнему рисунку роли.

Роль Элины была у Лилиной предпоследней, которую она сыграла в пьесах иностранных авторов, шедших на сцене Художественного театра. Туанет в «Мнимом больном» Мольера (сезон 1912/13 года) закончила раздел нерусских ролей Лилиной. Мольер был первым из классиков мировой драматургии, с которым встретилась Лилина, вступая на путь театра («Жорж Данден» в Обществе искусства и литературы); в комедии же Мольера Лилина простилась с чужими странами и чужими народами. Но внутреннее родство драматургического стиля Мольера и манеры игры Лилиной несомненно. Это та же бойкость, четкость и стремительность темпа, это та же любовь к земной, здоровой жизни, меткость и острота взгляда, умение найти в человеке смешное и довести передачу этой черты до высот комической характерности.

Теперь русская классика все больше и больше находит место в творчестве Лилиной. Продолжая выступать в пьесах Чехова, только сменив Аню на Варю в «Вишневом саде», Лилина создает новые образы: Карениной в «Живом труп» Льва Толстого (сезон 1911/12), Дарии Ивановны в «Провинциалке» Тургенева (та же зима), Марии Тимофеевны в «Николае Ставрогине» — «Бесы» Достоевского (сезон 1913/14 года).

Каренина-мать («Живой труп»), по словам Лилиной, далась ей очень легко. Она просто воспроизвела на сцене те наблюдения над русской аристократией, какие у нее отложились в памяти. Но сделала это воспроизведение в той лаконичной, скупой манере, в какой написана Толстым его драма. Все было очень сдержанно и строго.

Иной была лилинская «провинциалка», где Лилина дала волю лукавству и юмору, иронии и кокетству. Играя Дарию Ивановну, Лилина имела своим партнером Станиславского. Станиславский (Князь Абрезков) был партнером Лилиной и в «Живом труп».

Артистические дуэты Лилиной и Станиславского — это одна из лучших страниц сценического искусства Художественного театра. Обоим артистам в своей взаимной игре удавалось осуществить то, что Лилина считает самым

важным для «дуэтной игры»: взаимно отвечать «внутреннему желанию» партнера. Это значит, что партнеры поймали «подводное течение» друг друга, и их игра отвечает внутреннему содержанию, а не словам. Такими взаимно дополняющими актерами были Станиславский и Лилина, когда они играли в дни своей ранней молодости «Коварство и любовь», такими они остались и тогда, когда волнующе и глубоко лирически проводили свою знаменитую ночную сцену в «Дяде Ване», такими они являлись в произведениях высокого комедийного стиля.

Одним из шедевров Лилиной-актрисы является исполнение Марии Тимофеевны в «Николае Ставрогине». Трагический образ хромоножки был воссоздан Лилиной на сцене с необычайной нервной силой; артистке удалось найти средство выражения не для «буквы» романа Достоевского, а для самой сути его раздираемого внутренними противоречиями мироощущения. Но как это ни странно, сама исполнительница достигла своей удачи чисто интуитивным путем, не осознавая до конца своей сценической задачи. Из каких-то чисто внешних мелочей, из «бумажных цветов» создалась внешняя зацепка роли, глазам представился весь внешний облик Марии Тимофеевны, сердце наполнилось любовью к Ставрогину, и жуткий и жестокий образ Достоевского воплотился во всей своей сложности на сцене.

Годы 1906—1916, когда Лилина сыграла за десять сезонов пятнадцать ролей, являются порой художественной зрелости артистки, расцветом ее выдающегося характерного таланта. В эти годы Лилина вырастает в великолепного сценического портретиста, умеющего остро и тонко представить и внешние черты действующего лица и все оттенки, все изгибы подводного течения человеческих поступков. В эти годы Лилина создает ряд классических образов русской драматургии, превосходно дополняющих чеховский цикл в творчестве Лилиной.

* * *

Начиная со второй половины 1915 года до 1925, жизнь Художественного театра текла с большими перебоями. В годы империалистической войны театру мешало наступившее расстройство жизни. В первые послеоктябрьские годы возникли трудности чисто артистического порядка, когда группа актеров, выехавшая на юг во главе с В. И. Качаловым, осталась

отрезанной на три года фронтами гражданской войны. И наконец, двухлетия (1922—1924) поездки в Америку, где театр не работал над новыми постановками. Все эти обстоятельства отразились, естественно, и на творчестве отдельных актеров — в том числе и на М. П. Дилиной, оставшейся все время, за исключением поездки в Америку, вместе с Константином Сергеевичем в Москве.

Сыграв в 1915—1916 году роль Татьяны Алексеевны в пьесе Мережковского «Будет радость», Дилина, начиная с 1918 года, играет Турусину в комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты», и только в 1921 году ей удалось поработать над большой новой ролью — над Анной Андреевной в «Ревизоре». Эта роль — как нам кажется — не совсем в плане творчества Дилиной, у Дилиной другой штрих, более подвижной и более мягкий, чем это требуется для городничихи, да и весь спектакль, несмотря на ряд счастливых удач, не оказался долговечным в репертуаре МХАТ.

Начиная с сезона 1927/28 года Дилина работает только над ролями эпизодического порядка; состояние здоровья заставляет ее воздерживаться от спектаклей, требующих большой затраты сил. Но и в этих ролях — «миниатюрах» Дилина дает возможность почувствовать все огромное мастерство и всю величину своего таланта.

Особенно в этом отношении замечательна Карпухина в «Дядюшкином сне» Достоевского, которую Дилина играет, начиная с сезона 1931/32 года.

Провинциальная сплетница Карпухина передается Дилиной в какой-то особенно острой комической манере. Все движения импульсивны и стремительны: они настолько произвольны, что кажется ими не руководит никакое сознание. Слова выбрасываются, как фонтан, взгляд блестящих пронзительных глаз впивается в партнера. Получается впечатление такого натиска и азарта, что кажется вот-вот и Карпухина захлебнется в своих собственных словах.

Крещеную роль матери Вронского в «Анне Карениной» Дилина играет с исключительным тактом и благородством. Ни одного лишнего взгляда, ни одного лишнего движения. Сидя у барьера ложи театра (мать Вронского появляется только в сцене театра), Вронская — Дилина так искусно вглядывается в несуществующую сцену и партер, что кажется и то и другое существуют. Иллюзия реальности



М. П. Лина в роли графини Вроцкой
«Анна Каренина» Л. Толстого. 1937 г.

возникает от одного умения Лилиной смотреть. Несколько фраз роли русских и французских Лилина произносит с той сдержанностью и внешней бесстрастностью, какая великолепно характеризует светский характер разговора. Это то же искусство «светской речи», какое Лилина давала в свое время в «Живом труп», когда ей пришлось играть Каренину-мать.

Современный зритель — зритель последних лет — разумеется, не может до конца оценить ни объема таланта Лилиной, ни ее сценического мастерства, — для этого у него слишком мало непосредственных впечатлений.

Но изучая историю Художественного театра, просматривая отклики печати на отдельные спектакли МХАТ, сравнивая свои позднейшие впечатления с отзывами зрителей более ранних спектаклей, понимаешь, что в лице Марии Петровны Лилиной мы имеем одну из лучших представительниц характерной реалистической игры, равно тонкой в комедии и драме.

Сподвижница Константина Сергеевича Станиславского на протяжении полувековой творческой жизни, Мария Петровна Лилина в настоящее время ведет большую педагогическую работу в студии им. Станиславского, занимаясь с молодежью по системе Станиславского. Эта педагогическая работа увлекает Лилину, и можно с уверенностью сказать, что ученики ее получают драгоценные уроки, советы и указания от своей учительницы, сочетающей в себе и собственный опыт актера-мастера и то глубокое проникновение в самые основы учения Станиславского, которое выросло на почве полувекового совместного труда, общности художественных интересов, серьезности в понимании путей и задач искусства обоих мастеров театра.

Поэтому полвека творческой жизни Марии Петровны Лилиной — народной артистки РСФСР и орденоснца — воспринимаются нами как одно из прекрасных свидетельств того, что Художественным Театром создано могучее искусство реалистического актера.

Н. Волков

М. М. Гарханов

Творческая жизнь огромного, подавляющего большинства артистов МХАТ начинается в Художественном театре. Когда театр только-что зарождался, его труппу составили две основные группы — «любители» из кружка К. С. Станиславского и ученики Филармонии по классу В. И. Немировича-Данченко. Со «стороны» были приняты только два провинциальных актера — Дарский и А. Л. Вишневский. В дальнейшем труппа МХТ пополнялась главным образом молодежью, окончившей Филармонию, затем собственную школу МХТ, школу А. И. Адашева и т. д. Исключения были редки, единичны. Так, из театра Корша был приглашен Л. М. Леонидов, из Казани от антрепренера Бородаев — В. И. Качалов. Много позже, когда искали актера для роли городничего в «Ревизоре», обратились к Илье Уралову, который, впрочем, пробыл в МХТ очень недолго. Должен был служить в МХТ и К. М. Бравич, но он умер, не успев провести и одной репетиции. Фактически не приступил к работе и трагически погибший В. И. Неронов, перешедший в МХТ от Незлобина. Были и еще случаи пополнения труппы Художественного театра из числа актеров, служивших в столичных и провинциальных театрах (О. В. Гзовская, И. Н. Берсенев), но, повторяем, это всегда было исключение из общего правила. Во всяком случае, еще не было в летописи МХТ примера, чтобы из провинции был приглашен актер, имевший

такой огромный сценический стаж (двадцать четыре года), как это было с М. М. Тархановым.

Творческая жизнь Тарханова, таким образом, распадается на два периода: провинциальный — с 1898 по 1922 год и московский — с 1922 года по сегодняшний день.

Понятно, почему так бдительно охранял МХТ свою труппу от «чужеродных элементов». МХТ начал с того, что объявил беспощадную борьбу всякой и всяческой предвзятости в искусстве, всякой и всяческой штампованности. Уже за первые годы творческой жизни МХТ сумел сформировать коллектив необычайной, цементированной крепости, коллектив единомышленников, своим символом веры имевших единую систему, единое сценическое учение.

Молодой актер, пришедший со «стороны», еще мог рассчитывать на содружественную работу с коллективом МХТ. Молодой актер (а такими молодыми были в пору своего вступления в МХТ Качалов и Леонидов) еще не успел заразиться рутинной провинции и легко сбрасывал с себя одежды «ветхого Адама». Не то, конечно, с опытными мастерами «чужого театра», иной системы, иного воспитания. Тут пришлось бы ломать решительно все сценические навыки, заново рождать актера Художественного театра.

Нельзя также не указать и еще на один момент. Если МХТ остерегался «чужаков», в которых он видел — и часто вполне справедливо — представителей того каботинства, с которым повел театр с первых же шагов своего существования ожесточенную борьбу, то и провинция, в лице наиболее ярких своих актеров, чрезвычайно настороженно относилась к МХТ, уверенная, что здесь происходит принципиальное «судушение индивидуальностей».

Да и не только провинциальные актеры усвоили именно такую точку зрения на Художественный театр, но и крупнейшие мастера русского театра того первого десятилетия, в котором складывались творческие и организационные формы МХТ. Вспомним хотя бы о намерении Художественного театра пригласить В. Ф. Комиссаржевскую. Руководители МХТ были очень заинтересованы в том, чтобы Комиссаржевская вошла в состав театра, но она каждый раз уклонялась от намечавшихся переговоров и заявляла, что «бьется потерять в МХТ свою индивидуальность».

Приход М. М. Тарханова в Художественный театр — факт глубоко принципиального значения. М. М. Тарханов,



М. М. Тарханов в роли Градобоева
«Горячее сердце» А. Островского. 1926 г.

сыгравший за двадцать четыре года своей провинциальной службы не менее восьмисот ролей, имел, вероятно, все основания бояться, не сочтут ли его актером настолько уже «испорченным», что совместная творческая работа с ним будет затруднительна.

Что же оказалось на самом деле? К. С. Станиславский, как только Тарханов был принят в труппу МХАТ, заявил: «Вы наш». Актеры, игравшие первый спектакль с М. М. Тархановым, подтвердили это с еще большей категоричностью: «Как будто бы ты с основания нашего театра с нами играешь».

И тот факт, что М. М. Тарханов сразу, после первого же своего выступления в МХАТ, получил ведущие роли в его старом, а затем и новом репертуаре, свидетельствует о том самом, о чем говорили Тарханову и Станиславский и все товарищи: *он — настоящий актер Художественного театра.*

Но могут спросить: а как же можно стать актером МХАТ, не изучив системы Станиславского? Но сам К. С. Станиславский утверждает, что система вообще для талантливых и что никакая система актеру бездарному не поможет стать даровитым. Цель системы не в том, чтобы «научить» кого-то играть, — этому учить нельзя, — а в том, чтобы *«помочь актеру взбудить творческую природу для органического творчества»*. Система помогает выработать технические пути для создания творческого самочувствия.

М. М. Тарханов — актер крупнейшего дарования, и тот огромный практический опыт, который приобрел он в провинции, только помог ему выработать эти технические пути для «раскрытия в себе творческого самочувствия».

М. М. Тарханов — актер-реалист, создающий образы огромной обобщенности, выросшие на глубоко распаханной почве той большой правды, которая никогда не снижается у него до мелкой, будничной «правденки». И это органически роднило его с МХАТ.

М. М. Тарханов пришел в Художественный театр в ту пору его творческой истории, когда шелуха натурализма и груз психологизма уходили в прошлое. В. И. Немирович-Данченко в своей замечательной, к сожалению, мало знакомой широким кругам театральным деятелям, речи на торжественном заседании в день тридцатипятилетия МХАТ

с исчерпывающей полнотой раскрыл те основы, на которых развивается теперь искусство Художественного театра. Он указал, что Художественный театр с самых первых дней своего существования «пошел по пути жизненного чувствования образа, по пути жизненной правды. Она включает в себя психологическое и бытовое чувствование образа. В этом направлении и создавалась впоследствии так называемая система К. С. Станиславского. Первая часть этой системы есть азбука, арифметика, база для самочувствия молодого актера». Но беда в том, утверждает Немирович-Данченко, что жизненное чувствование образа часто снижается до житейского. «Ради искомой «правды» приносятся в жертву и большой замысел и яркость изображения. И получается... не «правда», а «правденка». А нужно во имя идеи самого Театра, театра с большой буквы, раскрывать только Правду».

Какими путями? Прежде всего необходимо решить задачу классового восприятия образа. «Эта задача настолько важна, что начинает расталкивать и театральные и жизненные чувствования. И вот наша ближайшая работа должна идти по отысканию такого *синтетического* восприятия образа, в котором ярко сливаются чувствования — и классовое, и жизненное, и театральное. Чтобы не было так, как «это бывает в большинстве случаев: сейчас театрально и классово, но не похоже на правду, хоть красиво и идеологически верно; театрально и жизненно, но идеологически неприемлемо; жизненно и классово, но не театрально и потому скучно».

М. М. Тарханов пришел в МХАТ актером, обладающим великолепным чувством театральности в самом благородном значении слова, и вместе с тем актером огромной жизненной правды и предельной простоты. Атмосфера Художественного театра создала ему наиболее благоприятные условия для того, чтобы это верное понимание правды психологической и правды театральной было раскрыто на глубоко взрытой почве классового понимания образа.

Московский Художественный театр в послеоктябрьские годы выращивал свое новое мирозерцание. М. М. Тарханов, как чуткий художник, не мог быть вне тех влияний, которые помогли театру стать театром уже не чеховского, а горьковского мирозерцания. Так, приди

в МХАТ, он слился с ним, с его сегодняшними исканиями, воспринял его искусство, которое всегда было и его искусством, сохранив в нем себя, свою артистическую индивидуальность.

* * *

Биография любого актера МХАТ, за очень малым исключением, начинается, как говорили мы, в Художественном театре. Совсем другое — в творческой биографии Тарханова.

М. М. Тарханов — родной брат И. М. Москвина, и до каких-то моментов их биографии совпадают. Тот же Китай-город, та же старозаветная семья, те же восприятия детства. Ему «повезло»: он был моложе брата Ивана, и ему предстояло идти на военную службу. А так как на военной службе лица, имевшие среднее образование, получали разные льготы и, главное, значительное сокращение сроков службы, то родители решили дать «настоящее» образование младшему. Платить же за обоих до трехсот рублей за обучение в реальном училище было им не по средствам. Ивана отдали в начальное городское, Михаила — в реальное.

Оба брата были рано отравлены театральным ядом. Для будущего Тарханова первым «отравителем» явился Малый театр. Юношей он увлекался Макшеевым и М. П. Садовским. С галерки Малого театра пересмотрел весь его классический репертуар, а «Волки и овцы» Островского видел девять раз. Ваня Москвин был также страстным театралом, и братья стали организаторами любительских домашних спектаклей. Первые комические роли брал себе Ваня. Так, в «Свадьбе Кречинского» он был Расплюевым, Миша только Щепневым. Но Миша тогда и не мечтал о театральной славе. Он любил театр, и этого с него было достаточно. Кончил реальное училище по коммерческому отделению, отбыл воинскую повинность, поступил на службу в банк. Получал сто рублей в месяц. Страсть к театру разгоралась. Ночи простаивал в длинных очередях за билетами в Малый театр. Через брата сошелся с его товарищами по драматическому классу Филармонии и познакомился с профессиональными актерами. Они подбивали его служить на сцене. Главным соблазнителем был некий Маевский. Банковская служба делалась несноснее и несноснее.



М. М. Тарханов в роли Собакевича
«Мертвые души» Н. Гоголя. 1932 г.

И. М. Москвин уже был зачислен в состав открывавшегося Московского Художественно-общедоступного театра и репетировал царя Федора. А 9 сентября и Михаил Михайлович, соблазненный Маевским, заключил договор с антрепренером из Рязани Шуваловым. Это было на Никитском бульваре. Здесь, в доме над рестораном «Марсель», помещалось пресловутое театральное бюро. Ангажемент был на двадцать пять рублей в месяц.

Началась служба в Рязани. Дел было много. Кроме того, что он играл все выходы и был вечным лакеем, он заменял запивавшего помощника режиссера, а в поисках приработка — трудно было жить на двадцать пять рублей — стал учить танцам. Он в жизни не танцевал, но знакомый уже нам Маевский, объявивший себя «известным московским балетмейстером», уговорил Михаила Михайловича стать его помощником. Маевский обучал гимназистов и реалистов, — Михаилу Михайловичу он отдал на оброк семинарию. Это дало ему лишних пятнадцать рублей.

14 октября 1898 года был сыгран в Москве, в открывшемся Художественно-общедоступном театре, «Царь Федор Иоаннович». Федора играл Иван Михайлович Москвин. А Михаил Михайлович в этот же вечер играл в какой-то мелодраме четырех лакеев: в первом акте старого лакея с большими бакенбардами, во втором — молодого лакея с маленькими бакенбардами, в третьем — лакея бритого со слегка припудренными волосами, в четвертом — лакея-татарина с татарским акцентом. На следующий день Иван Михайлович Москвин проснулся знаменитостью, а Михаил Михайлович Москвин стал стесняться своей фамилии. Актеры, прочитавшие об успехе Ивана Михайловича Москвина, приставали к Михаилу Михайловичу Москвину: не родственник ли он московскому? Он стыдился признаться, боясь опозорить брата своими вечными лакеями.

После Рязани он уже перестал быть Москвиным, взяв для себя псевдоним *Тарханов*.

Потянулись годы провинциальной службы: Рязань, Калуга, Витебск, Минск, Симбирск, Пенза, Омск, Рыбинск. Он уже получал приглашения от антрепренеров, жалованье повышалось из сезона в сезон: 300, 400, 500, 600 рублей. С 1907 года начал играть характерные роли. Положение упрочилось. Он служит в Петербурге

у Незлобина и в Петербурге же — в сезоне 1914/15 года — в антрепризе Рейнке. Дело Рейнке распадается, и в 1915 году Тарханов принимает предложение Н. Н. Синельникова — культурнейшего антрепренера того времени. Это новый и самый значительный этап его провинциального периода.

У Синельникова была превосходная труппа; репертуар, разумеется, пестрый, но работы много, и работы интересной. У Синельникова в Киеве и Харькове Тарханов создает целый ряд образов, укрепивших его широкую известность. Вряд ли можно найти из тогдашних репертуарных пьес хотя бы одну, в которой М. М. Тарханов не играл ведущей характерной или комической роли.

Труппа Синельникова в 1919 году уезжает из Харькова, занятого белыми. Начинается новая полоса странствований. В Ростове-на-Дону Тарханов встречается с группой актеров Художественного театра и вместе с ними уезжает в Екатеринодар, Новороссийск, Тифлис.

Затем группу приглашают в Милан сниматься в кино, но съемка не состоялась. Михаил Михайлович получает письмо от брата из Праги, где тогда (1922 год) гастролировал Московский Художественный театр, отправившийся в свое большое заграничное турне по Европе и Америке. Москвин от имени театра предлагал Тарханову вступить в труппу МХАТ и ехать в Америку. В Берлине М. М. Тарханов встречается с Художественным театром и входит в его состав.

Так стал он актером Художественного театра.

Интересно отметить, что в 1908 году М. М. Тарханову уже представлялся случай служить в МХТ. В. И. Немирович-Данченко приглашал его специально на роль Добчинского, в пару с Москвиным — Бобчинским. Тогда он отказался.

В Америке Тарханов сыграл в Художественном театре Кулыгина, Луку, Курюкова.

Он стал для Художественного театра *своим*.

Что же дала Тарханову провинция? Он играл лакеев и любовников, резонеров и фатов, комиков и водевильных дялюшек, трагедию и комедию, мелодраму и фарс. Иногда играл совсем без репетиций.

Каким был провинциальный театр той поры, достаточно известно. И знаменитая речь А. П. Ленского на первом всероссийском съезде сценических деятелей в 1897 году «о причинах упадка театрального дела в провинции», и целый ряд мемуарных свидетельств, и печально-озлобленная повесть Куприна о том, как он был актером, — все рисует безотрадную картину полнейшего падения искусства.

В повести А. П. Чехова «Скучная история» воспитанница старого профессора Николая Степановича Катя, ушедшая по страстному влечению на сцену и попавшая в провинцию, характеризует своих товарищей так: «Это шайка пройдох, не имеющих ничего общего с благородством. Это табун диких людей, которые попали на сцену только потому, что их не принимают нигде в другом месте, которые называют себя артистами только потому, что наглы. Ни одного таланта, но много бездарностей, пьяниц, интриганов, сплетников... Искусство, которое я так люблю, попало в руки ненавистных мне людей». Катя жалуется, что ее товарищи «не посещают репетиций и никогда не знают ролей; в постановке нелепых пьес и в манере держать себя на сцене видно у каждого из них полное неуважение к публике; в интересах сбора, о котором только и говорят, драматические актрисы унижаются до пения шансонеток, а трагики поют куплеты, в которых смеются над рогатыми мужьями и над беременностью неверных жен и т. д. В общем надо изумляться, как это до сих пор не погибло еще провинциальное дело и как оно может держаться на такой тонкой и гнилой жилочке».

Картина, нарисованная чеховской героиней, мало чем преувеличена: она раскрывала убожество провинциального театра во всей его неприкрашенности. И действительно, надо только удивляться, как он еще держался на «гнилой ниточке», как не оборвался вовсе! Держался, конечно, только потому, что в этом «табуне», как энергично выражалась чеховская героиня, были люди, пламенно и искренне любившие искусство.

Нередко попадались актеры глубоко одаренные, но масса являла собой, по выражению самого Тарханова, «спрадношатающихся людей, с которыми он служил не искусству, а чорт знает чему».

Но не только с одними праздношатающимися людьми знался М. М. Тарханов. Уже в первые годы его провин-



М. М. Тарханов в роли Семенова
«В людях» М. Горького. 1933 г.

циальных скитаний довелось ему встретиться с несколькими настоящими, большими художниками. С глубокой признательностью вспоминает М. М. Тарханов о братьях Адельгейм, которые необыкновенно внимательно относились к молодым актерам и, несмотря на тяжелые условия поездок, — а братья Адельгейм всегда гастролировали, — умели поддержать в своем деле надлежащую дисциплину и создать благоприятную творческую атмосферу.

И еще два учителя выпрямляли молодого актера, помогая раскрытию его творческой индивидуальности. Если первые указания в области актерской техники приобрел он у братьев Адельгейм, в особенности у Рафаила, то Дальский и Петипа помогли Тарханову еще больше.

Мамонт Дальский был актером подлинно трагического темперамента. Глубоко одаренная натура, он погиб, поддавшись злым влияниям самой бесшабашной в мире русской театральной богемы. Огромный актер, тонкий мастер, он между тем в привычках, им усвоенных, в манере своего обращения с людьми был настоящим каботином в самом отвратительном значении этого слова. Он как бы втоптывал в грязь свой талант, не уважая ни себя, ни публику. Играл по вдохновению, а для возбуждения «эмоций» безобразничал и скандалил перед спектаклем. Он третировал товарищей по сцене и прибегал к кулачной расправе над маленькими людьми театра. Им восхищались как актером и ненавидели как человека. Играть же с ним боялись.

М. М. Тарханову довелось с ним выступать во многих спектаклях. В «Гамлете» Дальский дал ему роль Горацио. М. М. Тарханов был тогда неловок на сцене, носить костюм не умел, путался в собственном плаще и наступал на плащ принца датского. Всячески издевался над ним Дальский; и называл его не Горацио, а Герасим. Перед выходом на сцену кричал: «Где мой Герасим?»

М. М. Тарханов страдал и решил пойти объясниться. Набрался смелости, явился в гостиницу к Дальскому.

— Вы меня высмеиваете, — сказал он трагику, — а вы лучше научите меня. Ведь вам же самому неудобно играть с таким дураком.

Смелое обращение подействовало. Дальский стал заниматься с Тархановым и сделал ему две роли: Горацио в «Гамлете» и мальчика-акробата Пистоля в «Кине».

Чему учил Дальский? Он прежде всего раскрыл Тарханову значение ритма на сцене. Он показал ему, что значит жест верный и жест неоправданный.

Дальского публика принимала за актера необузданного темперамента, а между тем темперамент Дальского рождался от толчка правильно осознанной мысли, правильно найденного чувства. М. М. Тарханов понял, что только такой темперамент бывает настоящим.

Если Дальский научил Тарханова такому основному в мастерстве актера, как умение создавать образ, иди от мысли, для того чтобы найти верное чувство, то М. М. Петица, один из замечательнейших мастеров русского театра, научил Тарханова раскрывать чувство действенного контакта с партнером.

Так осваивал М. М. Тарханов основы творчества, основы, как видим, искусства реального (верно осознанная мысль, правильно найденное чувство).

Это стало той почвой, на которой выросло его искусство. Оставалось растить в себе эти навыки, углублять эти приемы.

И когда необходимость работать по заголустьям тогдашней театральной провинции миновала, когда М. М. Тарханов стал служить в настоящем театральном деле под руководством такого большого режиссера, как Н. Н. Синельников, и в общении с такими прекрасными мастерами, как И. Н. Певцов, Степан Кузнецов, А. П. Петровский, Н. Н. Ходотов, А. Баров, Вересанов, Е. А. Полевидкая и многие другие, тогда его богатая артистическая природа помогла ему до конца изжить тривиальность и пошлость провинциальных приемчиков и стать крупным мастером.

Творчески созревшим пришел он в Московский Художественный театр.

* * *

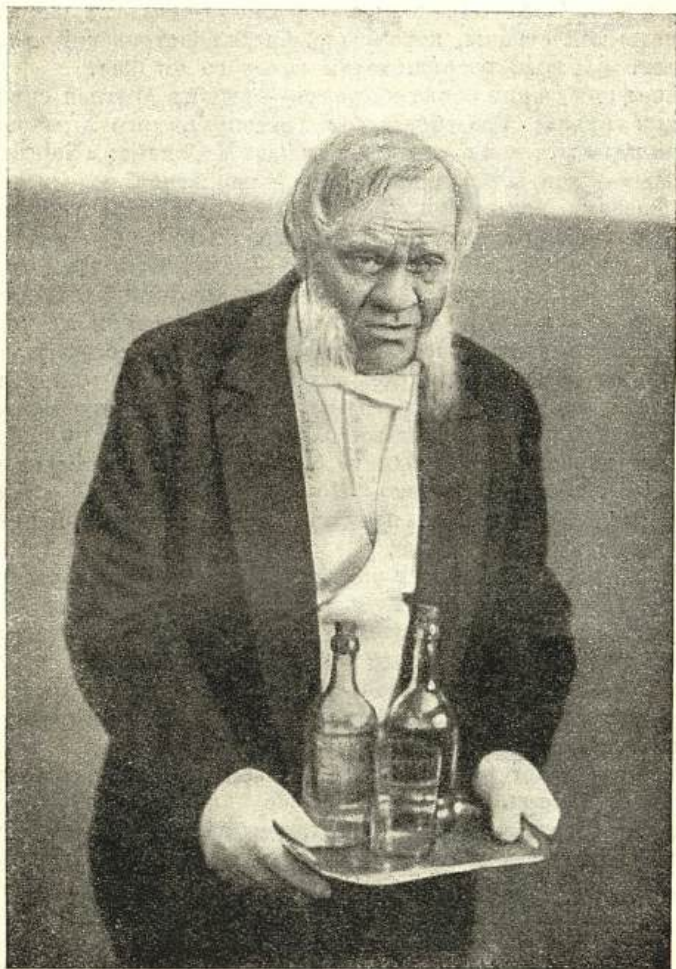
В Художественном театре с 1922 года по сегодняшний день Тарханов сыграл двадцать шесть ролей, большинство из которых перешло к Тарханову от прежних исполнителей. Таковы Богдан Курюков в «Царе Федоре Иоанновиче», Живновский в «Смерти Пазухина», а также ряд ролей, которые он играет, чередуясь с другими исполнителями, — Бубнов и Лука в «На дне», Фирс в «Вишневом саде».

Основными ролями Тарханова стали Хлопов в «Ревизоре», Хлеб в «Синей птице», Платон Михайлович в «Горе от ума», судья в «Женитьбе Фигаро», Прохоров в «Растратчиках», Осип Миронович в «Блокаде», Семен Семеныч в «Бронепосаде», мужик в «Воскресении», старик Гиле в «У жизни в лапах». Но не эти роли прославили Тарханова, поставив его в первый ряд знаменитейших актеров МХАТ: Градобоев в «Горячем сердце», Собакевич в «Мертвых душах», Семенов в «В людях», Дикой в «Грозе», генерал Печенегов во «Врагах» — вот вершины его творчества.

Его любят сравнивать с Москвиным. Сравнение законное. В творчестве этих двух огромных мастеров есть действительно много родственных черт — не фамильных только. Их сближает между собой прежде всего то, что оба они — подлинные реалисты, что оба питают свое творчество из одного родника — народной жизни. И так же, как Москвину, Тарханову чужд репертуар западноевропейский. И так же, как и Москвин, нашел Тарханов опору для себя в великих русских драматургах — Чехове, Гоголе, Островском, Горьком. Оба предельно просты. Но когда думаешь об образах Москвина, сопоставляя их с образами Тарханова, ясно различаешь, в чем особенности этих двух индивидуальностей и почему они, столь похожие друг на друга, вместе с тем так различаются между собой.

Образы Москвина всплывают в наших ощущениях от отдельных пятен, штрихов, от отдельных подробностей, от интонации, жеста, какого-то броского пятна. Потом эти штрихи, подробности, пятна сливаются и возникают целостными; они в нашей памяти рисуются какими-то массивами, все в них слитно, цементировано. Боюсь, за неточностью, употребить термин «импрессионизм» в отношении Москвина, но думается, что это именно в какой-то мере и выражает основное, москвинское. Но никак не скажешь этого в отношении Тарханова.

Вот они оба заняты в одной и той же пьесе — скажем, в «Горячем сердце». В «Горячем сердце» Москвин — Хлынов стихийно разгулен: все широко, все нараспашку. Тарханов — Градобоев кажется смиренным, тихим, добрым, собранным — такой милый старичок. Но подобно тому как страшен в безобразии своем Хлынов — Москвин, так грозен в смирении своем Тарханов — Градобоев. Этот «благодуш-



М. М. Тарханов в роли Фирса
«Вишневый сад» А. Чехова. 1904 г.
(Снимок 1928 г.)

ный» правитель городка неожиданно раскрывается лютым живодером. Оба — Москвин и Тарханов — создают как бы символы той страны, которую изобразил Островский, того темного царства, разрушителем которого он был.

Венец создания обоих мастеров — это их дуэтная сцена в саду: отъезд Градобоева от гостеприимного Хлынова. И как незабываемы в этой сцене клики Москвина: «Народы, народы» — зов, обращенный к его, хлыновской, челяди, так незабываема интонация Тарханова — Градобоева, угощенного уже сверх меры, так угощенного, что уже и самому ему противно стало: «Пейте сами!» — сколько в этом возгласе и скорби, и злости, и какой-то ехидной насмешки. Как они оба в этом эпизоде театральны в самом лучшем значении понятия! Здесь они щедро общаются со зрителем и ждут от зрителя ответной волны, которая поднимет их и понесет по широкому руслу неудержимого темперамента.

«Ну и дела!» — бросит в публику Тарханов — Градобоев и будет играть «на публику», за что потом выслушает укор Немировича-Данченко. Но для Тарханова это законный случай — идти от публики. Он испытывает в этом громадное удовлетворение.

Что это, незаконный в рамках Художественного театра прием? Лет пятнадцать тому назад нужно было бы ответить: незаконный. Теперь скажем: вполне естественный для МХАТ последних лет, когда робкая настороженность перед яркой театральной краской, пугавшей своей смелостью, давно уступила место убеждению, что только в соединении правды верных переживаний с правдой подлинной театральности может раскрываться во всей глубине и широте искусство театра.

Несомненно, что М. М. Тарханов принес в Художественный театр смелость и «дерзость» театральной краски. Это, однако, вовсе не значит, что Тарханов пользуется ею как самоцелью, что он нарушает композицию спектакля, что он разрешает себе «вольности», нарочито резко выделяясь своими приемами среди других исполнителей. Конечно, нет. При всей своей театральной яркости Тарханов — художник очень целомудренный, он не играет своим образом, ибо он знает, что нельзя ничего играть, но он только ставит акценты выразительности и кладет яркие тона там, где это можно сделать без ущерба правде чувства. Тарханов — художник, обладающий чувством меры прежде

всего. Что основное в работе Тарханова над образом? В каком смысле можем мы говорить о нем как об актере, играющем «от себя» или от образа автора? Яркая театральная красочность, при всей простоте ее передачи, выражает как бы существо Тарханова, — не значит ли это, что он идет прежде всего от себя? В том-то и дело, что это не так, что Тарханов свой образ всегда создает в полнейшей слиянности с образом автора. Чтобы это положение сделать доказательным, вспомним еще один спектакль, в котором участвуют и Тарханов и Москвин, ибо в сравнении приемов каждого из них отчетливее выступит то разное, что определяет индивидуальность каждого из них.

Мы будем говорить о «Мертвых душах», где Москвин играет, как известно, Ноздрева, а Тарханов — Собакевича. Вспомним прежде всего еще раз Москвина — Ноздрева. Вот он перед нами, этот разбитной малый, на лице которого, «лице часто битом, видно что-то открытое, прямое, удалое», говорун, кутила, лихач, лгун, азартный игрок, нечистый на руку, бурлящий темперамент, наивность непосредственности, очарование нелепой фантазии. Как врет Москвин — Ноздрев, на каких экспромтах рождается его выдумка, с каким азартом он играет с Чичиковым, с каким бешенством бросается на него с кулаками и как вкусно закусывает с губернскими чиновниками, с величайшей готовностью подтверждая каждый их домысел о Чичикове!

И все же Москвин не до конца сливается с Ноздревым. Когда-то Аполлон Григорьев, восхищаясь Провом Садовским в роли гоголевского Осипа, говорил, что артист до такой степени проникся авторским созданием, что «между его кожей и кожей играемого им лица иголки нельзя пропустить». Этого суждения критика никак не применишь к Москвину. Москвин играл разнообразнейшие страсти, играл их в рисунке великолепнейшего темперамента. Поднимаясь до высокой драматичности и пребывая в атмосфере неподдельного юмора, он никогда не уничтожает себя в такой степени, как этого хотелось бы, скажем, Щенкину, который в известном своем письме к А. И. Шуберт учил, что актеру «нужно начать с того, чтобы уничтожить себя, свою личность, всю свою особенность».

Не то Тарханов. Тарханов — Собакевич весь уходит в образ, уничтожает себя, растворяется в гоголевском герое —

и это в приемах предельной простоты. Он играет убежденного мошенника. Так, как ведет себя этот Собакевич, может поступить только проникновеннейший и умнейший плут. И как незабываем дуэт Москвина с Тархановым в «Горячем сердце», так незабываема сцена Чичикова — Топоркова с Собакевичем — Тархановым в эпизоде покупки мертвых душ. Вот уж когда рыбак увидел рыбака! Вот уж когда сошлись два мошенника, знающие друг о друге, что оба они мошенники! А эта издевательская речь на губернаторском ужине о проданном мужике! Интонация Собакевича бросает в жар и холод Чичикова: вдруг проговорится Собакевич. Но Собакевич проговориться не может. Он тоньше, хитрее Павла Ивановича. «Херсонского помещика» с головой выдал разбушевавшийся Ноздрев, но сухим из воды выходит Собакевич; полюбуйтесь, как бочком-бочком, незаметно ступевалась эта грузная туша («медведь средней величины») и исчезла из зала. Как мастерски играет этот уход Тарханов!

Разными методами, в разных оттенках одной и той же реальной школы создают Москвин и Тарханов — два замечательных актера — образы разительной силы. Их исполнение следует изучать, оно образец искусства Художественного театра на его сегодняшнем этапе развития.

И есть еще один образ Тарханова, в котором именно слиянность с образом автора достигает своего полного торжества: Семенов, хозяин булочной в инсценировке автобиографических рассказов Горького «В людях». Прежде всего это образ огромнейшей социальной выразительности. Тарханов дает изображение не только Семенова, хозяина казанской булочной, каким его изобразил Горький, но он дает хозяина вообще. Это как бы синтетический, глубоко обобщенный образ эксплуататора-хищника, причем этот образ «вообще хозяина» возникает на вполне реальной почве. Он чрезвычайно конкретен, и М. М. Тарханов испытал чувство законной гордости художника, когда Алексей Максимович, смотревший его в этой роли, спросил его:

— Скажите, а вы лично не были знакомы с булочником Семеновым?

Этот вопрос был для него, конечно, той высшей наградой за работу над ролью, какую мог получить взыскательный художник.



М. М. Тарханов в роли генерала Печенегова
«Враги» М. Горького. 1935 г.

М. М. Тарханов, на мой взгляд, не раскрылся еще полностью в Художественном театре. Градобоев, Собакевич, Семенов — хозяин булочной, Дикой и генерал Печенегов (этот образ Горького Тарханов играет с огромным чувством меры и обнажает в этом генерале, впадшем в идиотизм, его подлинную жестокою и страшную сущность) — пять крупнейших и ярких созданий, но, конечно, в них не весь Тарханов. Он дает нам с каждой своей новой ролью законное право догадываться, что таятся в нем еще и другие, неожиданные, может быть, стороны его дарования, что рвутся наружу могучие его творческие силы.

Как выразительно, например, что Тарханов мечтает сыграть шекспировского Фальстафа. И, зная о Тарханове то, что удалось нам узнать о нем, всмотревшись в лучшие его создания, мы имеем право сказать, что это законное желание, что это мечта, которая должна осуществиться.

Юр. Соболев

А. К. Тарасова

Опускается занавес... И великое искусство театра умирает. Только наша память еще в состоянии воспроизвести то чудесное, неповторимое, что происходило на сцене. Но мы уже не видим живого образа, не слышим чарующих интонаций, не испытываем очарования от волшебного перевоплощения. Музыку можно услышать вновь — она запечатлена и сохранена навеки в нотных знаках; картину художника, скульптуру ваятеля можно увидеть всякий раз там, где они хранятся; архитектурные шедевры стоят веками; литература сохраняется в свитках папируса, в рукописях, в печатных книгах. Но искусство актера существует только в тот момент, когда творит артист. Кончается творческий процесс, и все остается в прошлом, в памяти, в воспоминаниях очевидцев, в описаниях. Но как все это несовершенно! Играли великие трагики мира, великие актеры прошлого — Росси, Сальвини, Поссарт, Элеонора Дузе, Сара Бернар, Коклен, Мочалов, Щепкин, Садовский, Ермолова, Стрепетова, Федотова, Комиссаржевская — и что мы знаем об их игре? Только то, что отражено в субъективных и несовершенных описаниях. Ушли актеры, и нет искусства театра. Оно ушло вместе с ними, немедленно и безвозвратно... Правда, остается система актерской игры, творческие принципы, традиции. Но личное, индивидуальное, субъективное, что вносил актер в образ, чем он непосредственно

воздействовал на зрителя, — все это не может быть вновь воспроизведено и повторено. Разве можно себе представить все своеобразие игры гениальной Стрепетовой, например, в роли Степаниды из пьесы А. Потехина «Около денег»? И не потому, что созданное Стрепетовой неизменно выше написанной автором роли, а оттого, что только неповторимый талант создавал этот конкретный образ! Силой чудесного перевоплощения Стрепетовой образ Степаниды поднимался до высот шекспировского творения. Так трагически рыдать, метаться по сцене, тереть волосы, и требовать возмездия за поруганную любовь могла только Стрепетова. Другая актриса, которая хотела бы повторить все то, что делала Стрепетова, даже независимо от степени своей талантливости, неизбежно встала бы на путь передразнивания, ремесленной кошировки...

Однажды Алла Константиновна Тарасова на вопрос, как она относится к критике, чистосердечно призналась: «Неинтересно, мало профессионально. Чтобы нам, актерам, помогать, надо более внимательно и подробно описывать нашу игру. Не мудрствуя лукаво, следуя за актером из акта в акт. Вот тогда и устанавливается между критиком и актером тот творческий контакт, о котором так много говорят. Чтобы сохранить хотя бы самое отдаленное представление об актере, его игре, чтобы рассказать хотя бы приблизительно о его своеобразии и художественной неповторимости, надо описывать целые роли, целые спектакли, а не отделяться общими замечаниями. Только идя по этому пути, можно дать представление о том, что происходило на сцене, когда ею владели гениальный Щепкин, великая Ермолова, Станиславский, Москвин, Леонидов...»

Были такие друзья-критики театра, которые смотрели один и тот же спектакль по пятьдесят-семьдесят раз. И после каждого спектакля они приходили за кулисы и говорили актерам: ты сегодня это место сыграл так-то, у тебя в этом куске не было того-то, но зато появилось что-то новое, свежее. Это очень кропотливая, очень ответственная, но плодотворная работа. Насколько она ответственна, можно судить по такому курьезному случаю. В своих воспоминаниях критик Ю. Беляев писал: «Старик А. С. Суворин, бывший одним из самых горячих поклонников таланта молодой Стрепетовой, рассказывал, что однажды, после того, как

он написал восторженную статью об игре Стрепетовой в одной из ее ролей, он, придя в театр, был до крайности огорчен, увидав, что она играла ту же роль совсем по-другому и притом из рук вон плохо. В антракте он спешит за сцену и сразу же высказывает это самой Стрепетовой. До каких же пределов возросло его изумление, когда последняя с негодованием сказала ему, что она только хотела еще больше оттенить те стороны своей игры, которые он отметил в своей статье, как особенно удачные».

Следовательно, хваля или осуждая игру актера, надо быть очень осторожным. Если задаешься целью помочь актеру, то необходимо твердо уяснить себе тот наиболее близкий и правильный путь, который приведет актера к желаемому результату.

* * *

Алле Константиновне Тарасовой только в самые последние годы были созданы благоприятные условия для творчества. Впервые это произошло, когда она получила роль Негинной в пьесе «Таланты и поклонники», т. е. на шестнадцатом году своего пребывания в МХАТ. До этого времени хотя Аллу Константиновну и занимали в репертуаре театра, но часто ей приходилось играть с двух-трех репетиций. Она вынуждена была делать судорожные усилия, чтобы в несколько дней, а то и часов овладеть сценическим образом. Естественно, что актриса сильно тяготилась этим положением. Воспитанная в студии и театре, где утверждалось искусство «переживания», основанное на подлинных чувствах, Алла Константиновна очутилась в положении актера ремесленного театра. Недостаток времени вынуждал ее изменять своим творческим принципам и наспех находить готовые формы для выражения сценических чувств. В таких условиях талант актрисы не мог крепнуть и развиваться, он направлялся в сторону ремесленных штампов, в сторону творческого заострения. Так было, хотя внешне все обстояло весьма благополучно: актриса была занята в репертуаре, играла ответственные роли. Перелом наступил, когда театр начал готовить «Таланты и поклонники». Работая над ролью Негинной, Тарасова прошла весь обычный путь создания спектакля: от первой читки пьесы до премьеры. Она получила возможность

не приспособляться под уже сложившийся стиль спектакля, не подыгрывать ансамблю, а вместе с режиссурой, вместе со всем актерским коллективом создавать сложный и тонкий образ героини Островского.

«Таланты и поклонники» не удалась Художественному театру. В своей трактовке он остановился где-то посредине между бытовой комедией и лирической поэмой об Александре Николаевне Негинной, между ироническим изображением быта актерской среды 60—70-х годов и жалостливым повествованием о переживаниях одной чудесной актрисы. Получился неяркий спектакль с тусклыми декорациями, тусклой игрой большинства исполнителей. Исключение составляло только исполнение А. П. Зуевой роли Домны Пантелевны. В игре Зуевой, может быть, воплотились те замечательные традиции, которые идут от чудесного исполнения «Талантов и поклонников» в Малом театре. Но в остальном это был серый, проходной спектакль. И если все же зритель смотрел «Таланты и поклонники» с волнением и интересом, то, помимо чудесной пьесы, мы обязаны этим игре А. К. Тарасовой.

Роль Негинной — одна из лучших женских ролей в русском репертуаре. Ее любила играть великая Ермолова, которая, по свидетельству Южина, «силою своего творчества сумела одновременно сохранить весь аромат и колорит и самого произведения и того мира, в котором действуют создаваемые образы, и, наконец, колорит настроения и внутреннего подъема драматурга, часто отгадывая то, чего он недосказал». Тарасова не расширяет и не досказывает автора. Она вся в авторе, в его пьесе, в созданном им образе. У Тарасовой, пожалуй, только больше лирической теплоты, чем в ее драматургическом прототипе. Возможно, здесь сказывается общий стиль мхатовского воспитания актера. Игра Тарасовой поражает особой задушевностью тона, особой психологичностью. Весь облик Негинной у Тарасовой получается по особому интимно спокойным, но в то же самое время необыкновенно одухотворенным, чистым и ясным.

Мы считаем, что и у самого Островского Негина несколько романтизирована и не столько в своих поступках, ибо действует она очень просто и реально. Трудно представить, как эта чистая девушка сумела сохранить и уберечь себя от тлетворного влияния окружающей



А. К. Тарасова в роли Ани
«Вишневый сад» А. Чехова. 1904 г.
(Снимок 1923 г.)

затхлой атмосферы, в которой и более сильные натуры опускались и гибли.

Великий русский драматург, автор «Талантов и поклонников», живший в театре и для театра, несомненно видел много тeneвых, грязных и пошлых сторон закулисной жизни. Но не для лакировки действительности он их несколько смягчил в своей пьесе. Этим он как бы хотел поднять знамя чистоты той профессии, которой он посвятил свое произведение. И это почувствовала и передала в своей интерпретации образа Негиной А. К. Тарасова.

Уже в первом акте, в сцене объяснения с Дулебовым, раскрывается существо образа, созданного актрисой. Дулебов после того, как счел достаточно подготовленной почву для своего гнусного предложения Негиной — пойти к нему на содержание, — разыгрывает шутовскую сцену «признания в любви». «Я люблю вас... Лелеять вас, баловать... Это было бы для меня наслаждением... Это моя потребность: у меня очень много нежности в душе, мне нужно ласкать кого-нибудь, я без этого не могу. Ну, подойдите ко мне, мой птенчик!» Актриса, подобная Смельской, быстро «поняла» бы старого селадона, и вопрос о новой квартире был бы разрешен без всяких затруднений. Но для Негиной, несмотря на то, что ее со всех сторон окружает пошлость и житейская грязь, предложение князя звучит дерзким оскорблением ее женского достоинства, публичной пощечиной. Точно хлыстом ударили пошленькие слова: «Ну, подойдите ко мне, мой птенчик!» Негина — Тарасова встает, с ее уст срывается: «Вы с ума сошли!» — и в этих словах чувствуется вся чистота, вся непорочность, вся трепетность души молодой провинциальной актрисы. Сколько неподдельной горечи, обиды и возмущения слышится в ее словах: «Вы еще молоды!» Звучат, молодых можно обижать сколько угодно, и они должны молчать?» Тончайшие внутренние переживания отражаются и в голосе актрисы и во всей ее напряженной фигуре. Вы не чувствуете обычной игры и забываете о том, что Тарасова только изображает Негину. Вы ощущаете подлинную искренность чувств, вы слышите естественные интонации, перед вами самая неподдельная правда. И когда Негина — Тарасова заявляет сиятельному пошляку: «Да, ну, хорошо! Ну, я кухарка, только я желаю быть честной», — вам хочется анлодировать Негиной не только потому, что она

отчитала Дулебова, вы в восторге от неподдельности возмущения и гордости, которые звучат в ее словах: «Я желаю быть честной!»

Но что собственно знала о морали и чести Александра Негина, воспитанная в мещанской среде провинциального актерства своей мамашей Домной Пантелевной. Разумеется, не сословные понятия о чести, не помпадурские разглагольствования пошляков, вроде Дулебова, о порядочности, не мещанские охранительные понятия о границах допустимого и соблюдении внешних приличий владеют сознанием Негинной. В каждой героине Островского — будь это Лариса, Катерина, Кручинина, Негина — высоко и гордо звучат слова о человеческом достоинстве. Пусть его героини в жизненной борьбе терпят поражение, пусть даже они испытывают падение, но человеческая гордость, гордость русской женщины свойственна всем героиням Островского, продолжающего замечательные традиции русской литературы. Даже в падении и унижении русская женщина никогда не теряла ощущения своего человеческого достоинства, своей внутренней силы и чистоты. Русская литература, и в частности драматургия Островского, раскрыла эти качества души русских женщин, выявила их под всеми сословными, классовыми предрассудками. Тарасова показала их и в простой женщине из народа, и в купеческой жене Катерине, и в аристократке Карениной. Тарасова почувствовала душу Негинной как русская актриса. Она словно прониклась тем пониманием народности в искусстве, которое блестяще формулировал Н. А. Добролюбов, когда писал: «Народность понимаем мы не только как умение изобразить красоты природы местной, употребить меткое выражение, подслушанное у народа, верно представить обряды, обычаи и т. п. Чтобы быть поэтом истинно народным, надо больше: надо проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросив все предрассудки сословий, книжного учения и пр., прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ...» Этим принципом руководствовалась русская демократическая литература, этому принципу должен следовать каждый взыскательный художник нашей современности, если он хочет постигнуть и раскрыть национальный образ. Этому принципу следует и Алла Константиновна Тарасова.

Кульминационным моментом для раскрытия образа Негинной является третий акт — сцена чтения писем. Кончился спектакль. Утомленная Негина возвращается домой. В ее глазах усталость. Ее душа в смятении. Впереди неизвестность: как жить, как бороться за свое призвание, за свое дорогое, любимое дело? Почти с отчаянием Негина — Тарасова говорит: «Да, теперь труднее будет без жалованья-то. А куда поедешь, кого я знаю? Опять же гардероба у меня нет». — «Бросить разве сцену да выйти замуж; так Петр Егорович еще места не нашел. Кабы работать что-нибудь». Тяжелые ее размышления прерывает ворвавшийся Бакин — один из пошленьких обожателей таланта. И в новом столкновении с пошлостью Негина остается благородной и чистой. Грязь, которую принес с собой Бакин, к ней не пристаёт. Но вот ушел Бакин, ушли трагик и его покровитель, «карась» Вася. Домна Пантелевна находит в цветах записку. Негина читает ее про себя. Пауза — и Негина вся в тревоге, в смятении. В ее сознании проносится мысль: вот оно, вот оно страшное, неизбежное, запретное. Тарасова резко выходит из своего оцепенения. Она хватается за голову и вспоминает. Да, есть еще другая записка. Вот она. От Петра Егоровича. Петю она любит чисто и бескорыстно, но чем может помочь ей Петя Мелузов, этот симпатичный, но не практичный заклинитель «крокодилов». Недаром о нем не без ехидства замечает Бакин: «Вот охота людям терять свое красноречие, проповедывать Мигаеву об честности! Уж это очень наивно. Честность он давно считает предрассудком, и для него разницы между честным и бесчестным поступком не существует, пока его не побили. А вот плюхи две-три влетит, тогда он задумается: должно быть, мол, я какую-нибудь мерзость сделал, коли меня бьют». Мелузов умеет хорошо и честно говорить, но бороться он не может.

Тарасова — Негина читает письмо Пети. В глазах ее слезы. Нежные чувства владеют ею. Ведь Петя своим существом очень близок самой Негинной; оба они внутренне чисты и благородны. Но раздаётся скрипучий голос Домны Пантелевны: «Читай вслух! Что еще за секреты от матери!» И Негина — Тарасова читает вслух искреннее послание Петра Егоровича. Падают слова, падают слезы. Голос Тарасовой звучит страстно и в то же время как-то тепло:



А. К. Тарасова в роли Пасты
«На дне» М. Горького. 1902 г.
(Снимок 1923 г.)

«Да, милая Саша, искусство не вздор, я начинаю понимать это. Сегодня в игре твоей я нашел так много теплоты и искренности, что, просто тебе сказать, пришел в удивление. Я очень рад за тебя. Это редкие и дорогие качества души. После спектакля у тебя, вероятно, будет кто-нибудь; при твоих гостях я всегда чувствую что-то неприятное: нето смущение, нето досаду, и вообще мне как-то неловко. Все они смотрят на меня или враждебно или с насмешкой, чего я, как ты сама знаешь, не заслуживаю. По всем этим соображениям я после театра к тебе не зайду; но если ты найдешь минуты две-три свободных, так выбеги в ваш садик: я там подожду тебя. Конечно, я мог бы зайти к тебе и завтра утром, но, извини, душа полна через край, сердце хочет перелиться...»

И снова скрипит голос Домны Пантелевны, но уж вкрадчиво и просительно: «Ну-ка прочти другое-то!» Это письмо от Великатова. Любит ли Негина Великатова? Нет, но ее тянет этот «странный и непонятный» человек, и потом — жить дальше так невозможно. Или бросить сцену или постепенное самоуничтожение в обществе Дулебовых, Бакиных, Мигаевых, Смельских. Как быть? Негина после тяжелой внутренней борьбы выбирает третий путь — к Великатову, путь, который, как казалось Негиной, позволял остаться в искусстве. Богатый и независимый барин Великатов, полюбивший простую актрису, мог создать благоприятные условия для творчества Негиной. Но истинный ли это путь? Принес ли он удовлетворение Негиной? Так или иначе, избрав Великатова, она поступилась своей совестью. Но это все же не является бесцельной жертвой. Она жертвует собой во имя искусства, во имя жизни в искусстве. И даже в этом падении Негина остается чистой и благородной.

Мы знаем героинь Ибсена, Кнута Гамсуна, Мопассана, Золя, Флобера. Мы воздаем им должное, мы любим их или ненавидим. Но нам ближе и понятнее образ Негиной, мы видим в ней великую красоту природы русской женщины, которая, по выражению Южина, писавшего об игре Ермоловой в этой роли, «властно и гордо впервые отдает себя любимому человеку, простому и бедному учителю». Мы любим Негину не только за бескорыстие, за отсутствие в ней мещанской расчетливости, филистерской узости, мнимой добродетельности. Нет! В том, как она идет к Мелу-

зову, сказывается вся сила, широта и мудрость настоящего человека, не стесненного прокрустовым ложем лицемерных приличий. Мы любим Негину за то, что она свое право любить утверждает даже тогда, когда она уже продана и пала.

Тарасова прекрасно раскрывает это в своей героине. Она сливается с образом Негинной, она его глубоко и тонко чувствует, и потому так ей веришь.

Я не видел игры великой Ермоловой в этой роли, но я полюбил образ Негинной в исполнении Тарасовой. И, когда читаешь строки Южина о Негинной — Ермоловой, кажется, что можно отнести их и на счет образа Негинной — Тарасовой. Южин писал: «Образ ермоловской Негинной дышал подлинной, реальной трагедией женской жизни и звучал в ней такой неподдельной Русью и таким неподдельным русским театром того времени со всей его тяжелой судьбой и всей его близостью ко всему, что мыслило и страдало в России от избытка совести, что ни в одной своей русской роли Ермолова не была мне так близка и дорога, как в Негинной... Эти милые, светлым смехом сквозь светлые русские женские слезки светящиеся глаза, этот прелестный, любовный, чисто русский жест, с которым, обвив одной рукою шею своего любовника, другою опираясь на его плечо, она прижимает свою головку к его лицу, когда он предлагает Бакину отправиться в дверь, чтобы не выйти «посредством окна».

В театре много и часто показывали женские «измены». Любовницы уходили от своих возлюбленных, жены оставляли своих мужей. Различные мотивы руководили поступками этих героинь.

Уходит и Негина от своего Пети. Уходит к Великотову. Она попадает в положение проданной женщины. И тем не менее ее уход к Великотову понимаешь и прощаешь. Это понимает даже Мелузов, когда говорит Негинной: «Живи, как хочешь, как умеешь. Я одно только желаю, чтоб ты была счастлива. Только сумей быть счастливой, Саша!»

Счастье Негинной — в театре. Ее несчастье в том, что этот театр — публичное торжище для Дулебовых, Бакиных, Мигаевых. И если в ответ на слова Мелузова: «Разве талант и разврат не раздельны?» — Негина говорит: «Да нет, не разврат! Ах, какой ты! Ты ничего не понимаешь...

и не хочешь меня понять. Ведь я актриса, а ведь, по-твоему, нужно быть мне героиней какой-то. Да разве всякая женщина может быть героиней? Я актриса... Если б я вышла за тебя замуж, я бы скоро бросила тебя и ушла на сцену, хотя за маленькое жалование, да только на сцене быть. Разве я могу без театра жить?» — этим словам должно верить. Жизнь Негиной в театре и для театра. И жертву Негина приносит во имя этого дорогого и святого для нее дела.

Снова открывается занавес. Четвертый акт. Среди вокзальной сутолоки появляется фигура Негинной — Тарасовой. Скромная блузка, через плечо старинный ридикюль, на голове скромная шляпа. Глаза Тарасовой устремлены вниз, ее губы умоляюще шепчут: «Ни слова, ради бога, ни слова». В этом акте у Тарасовой два кульминационных места: сцена с Нароковым и заключительная сцена с Мелузовым. Возбужденный вином и близостью разлуки с дорогой ему Негинной, Нароков растроганно читает стихи своей любимице: «Судьбою всевластной нещадно гоним, он счастлив, несчастный, лишь счастьем твоим». Глаза Тарасовой излучают огромное человеческое тепло. Эта теплота глаз дороже всяких слов и объятий, она глубоко человечна и благородна. И сколько ласкового участия и товарищеской признательности слышится в словах Тарасовой: «Мартын Прокофьевич! Мартын Прокофьевич!»

Свисток кондуктора прервет последнее свидание. Последние слова самые трудные, самые мучительные. Негина не умеет лгать. И Негина — Тарасова мужественно говорит: «Ну, Петя, прощай! Судьба моя решена. Я не твоя, мой милый! Нельзя, Петя». Слова Мелузова жестоки и суровы. Но Тарасова — Негина полна любви и признательности к Пете за все, за все то хорошее, что он для нее сделал. Негина уходит от Пети, но уходит не как враг, не как чужая, а как сестра, как близкий человек. Играя эту сцену, Тарасова заражает зрителя теми чувствами, которые владеют ее героиней. И степень этой заразительности такова, что хочется самому плакать, когда плачет актриса, что улыбаешься, когда улыбается Негина.

Такова была эта роль, которую сыграла Тарасова в 1932 году. В ней актриса впервые за многие годы почувствовала радость творчества, радость творческого процесса.

и одно исключает другое. Я не могу их соединить, а это мне одно нужно. А если этого нет, то все равно, все равно», ибо тогда остается ужасная «человеческая машина» — Каренин, лживая Бетси, бессердечная мать Вронского, тогда остается пошлость, мрак, бессцельное существование. И, когда Анне показалось, что сына она лишилась безвозвратно, а любовь Вронского стала подозрительно походить на любовь Каренина, она бежит в Обираловку. И ее бегство так же, как падение Катерины в Волгу, это не только акт отчаяния, но и протест цельной и честной натуры, не желающей идти на унижение и пресмыкание.

В этом образе воплощены лучшие, наиболее благородные черты русской женщины, которые так покоряют, когда читаешь произведения Толстого, Некрасова, Тургенева, когда смотришь «Грозу» или «Бесприданницу» Островского. Анна — такой же образ русской женщины, как и Катерина в «Грозе». И Тарасова своей игрой это дает глубоко почувствовать.

Искреннее чувство на сцене всегда рождает сильный отклик в зрительном зале. Уменьем вызвать эти ответные стклики владеют Художественный театр и Алла Константиновна. В Анне она с предельной искренностью выражает и передает в зрительный зал неподдельные человеческие чувства, которые рождаются от полного проникновения актрисы в душу своих героинь. Тарасова никогда не идет от внешнего, от тела к душе, от частных к существу. Ее интересует не столько результат, сколько самый процесс творчества. Этот процесс возникает всякий раз, как только Тарасова выходит на сцену. Можно сказать, что в каждом спектакле у нее вновь и вновь рождаются чувства в их первоначальном существе и непосредственности. Оттого ее игра всегда эмоциональна, всегда волнует зрителя и проникает в его душу. Но и потому в ее игре можно найти неровности. Моменты подъема сопровождаются спадами. Устремление всего внимания к внутреннему состоянию образа приводит иногда к вялости, инертности его внешней формы.

«Сцены из романа», — как названа драматическая композиция Н. Волкова, — таят в себе опасность превращения инсценировки гениального романа Л. Толстого в адюльтерную драму. Образ Анны Карениной, изолированный от системы идей романа, тускнеет и теряет свое обаяние

(это можно видеть в спектаклях многих периферийных театров). Но видишь игру Тарасовой и глубоко понимаешь слова Анатоля Франса: «Одни не чувствуют железных шипов, вонзающихся им в тело, — другим причиняет страдание пуховая подушка». Своей игрой Тарасова дает понять, что социальная принадлежность ее героини к высшему аристократическому обществу не снимает всей глубины трагических переживаний женщины вообще, и в частности русской женщины. И этим образ Анны в интерпретации Тарасовой приобретает какую-то общность и типичность.

Как-то Густав Флобер заметил: «У мыслителей не должно быть ни религии, ни отечества, даже никакой общественной обязанности... Участвовать в чем бы то ни было, войти в какую-то организацию, какое-то сообщество, даже принять какое-нибудь звание — это обесчестить, унижить себя... Ты будешь изображать опьянение, любовь, женщин, славу при том условии, что ты сам не будешь ни пьяницей, ни любовником, ни мужем, ни солдатом. Вмешавшись в жизнь, плохо видят ее: или слишком страдают или слишком наслаждаются. Художник, по-моему, есть нечто чудовищное, нечто неестественное». Какое заблуждение великого художника! Искусство (заметим, всякое искусство) должно рождаться из жизни так же непосредственно, как растение выходит из земли, согретой солнечными лучами. Художник не может оставаться холодным. Он должен вмешиваться в жизнь. И если бы актер следовал этим замечаниям Флобера, он не создал бы ни одного эмоционально-заразительного образа, его игра выглядела бы умственно-отвлеченной, неким силогизмом.

Тарасова активно вмешалась в жизнь своей героини и потому смогла раскрыть ее сущность и, постигнув ее, поднять весь образ до трагической обобщенности.

Однажды я спросил у Аллы Константиновны, как она создавала образ Анны? Тарасова указала на томик Толстого, на титульном листе которого значилось: «Анна Каренина»: «Вот то, что мне помогало создать этот образ. Сидела, читала, проникалась мыслями и чувствами Анны. Они рссли и наполняли мое сознание, мою душу. Образ входил в меня. На помощь пришла режиссура театра. Владимир Иванович Немирович-Данченко все время звал освободиться от всего сентиментального, подняться до тра-



А. К. Тарасова в роли Татьяны
«Враги» М. Горького. 1935 г.

гедии. Трагедийно сыграть Анну, говорил Немирович-Данченко, значит приблизиться к тому, чтобы завтра сыграть Федру, Медею, Марию Стюарт».

Через овладение трагедийной сущностью образа русской Анны Карениной приблизиться к изображению страданий Марии Стюарт, страсти Федры. Разве это не содержит в себе указания определенного творческого пути для современной русской советской актрисы.

Но вернемся к игре Тарасовой. Первая сцена — «Бологое». Всем своим существом Тарасова уже в этой сцене дает почувствовать то «радостное, жгучее и возбуждающее», что овладело Анной, когда она увидела на железнодорожной платформе Вронского. Сцена начинается словами: «Ну, все кончено, и слава богу. Слава богу, завтра увижу Сережу, Алексея Александровича, и пойдет моя жизнь хорошая, привычная по-старому...» Но стоило только появиться Вронскому и сказать: «Все счастье жизни, единственный смысл жизни для меня теперь в том, чтобы видеть и слышать вас», как разрушилось внутреннее спокойствие Анны. На лице Анны — Тарасовой в этот момент дрогнул мускул. В ее интонации почувствовалось внутреннее смятение, борьба, ужас. Любовь! Вот что нахлынуло страшной, неотразимой силой на Анну. И Анна заявляет свое право на это великое чувство. Окружающая среда, скованная мнимыми условностями, привычными приемами и формами чувствований, кастовыми предрассудками, встает роковой силой на ее пути. Начинается неравная борьба, в которой Анна одинока и обречена на поражение. В первой же сцене Тарасова показывает противоречивость чувств Анны. Вот ее лицо озарилось улыбкой, вы чувствуете радость ее любви; но тут же в голосе Тарасовой проскальзывают трагические ноты. Она как бы предчувствует то состояние, в котором впоследствии будет бежать в Обираловку.

В сцене в гостиной Бетси Тарасова оттеняет то радостное чувство, которое рождается от встречи с Вронским. Она улыбается Бетси, но поворот ее головы отсылает эту улыбку Вронскому. Это длится только мгновение, и снова маска общей безучастной вежливости застывает на лице Анны — Тарасовой. В гостях у Бетси много людей пустых и никчемных, с мелкими интересами и мелкими страстишками. Анна старается пронести свое святое чувство сквозь

человек холодный, желающий всегда только одного — играть хорошую роль. Вы тоже хотите играть хорошую роль и тоже бездушное существо». «Скажите, — словно разгадывая внутреннее состояние Скроботова, — спрашивает Татьяна, — вы хотите быть прокурором?» Николай бесится. Но с тем же ироническим спокойствием и с уже появившимся отвращением Тарасова продолжает: «Я шла к вам с целью... Я хотела быть любезной с вами, обворожительной...» Но тут же не сдерживается и добавляет: «но увидела вас и начала говорить дерзости...» Татьяна — Тарасова уже не скрывает своего намерения помочь Синцову. У прокурора раздваивается ощущение: с одной стороны, карьера, с другой — красивая женщина. И когда Татьяна — Тарасова спрашивает: «Если б я сильно захотела, вы отпустили бы Синцова?», Скроботов глухо отвечает: «Попробуйте захотеть... Попробуйте». Тарасова почти вплотную подходит к Скроботову. Она видит его наглые глаза, его расширившиеся от похоти зрачки. И отвращение гордого человека к гадливому существу в этот момент в Татьяне — Тарасовой достигает апогея. Вот она чуть подалась навстречу Скроботову, но тут же резко от него отшатнулась, развела руками и бросила: «Не могу. Не умею». Словно разгадав, что бы сделал Скроботов, она резко и зло произносит: «Какие мы с вами оба дряни». Эту сцену Тарасова проводит с исключительным блеском, отточенно, в скупых движениях, собранно. В этой роли она достигает законченности внешней формы наряду с мастерским раскрытием внутреннего содержания образа.

1916 год. На крошечной сцене Второй студии шла пьеса «Зеленое кольцо». Роль девушки-подростка, впервые столкнувшейся со сложными жизненными проблемами, играла юная актриса Алла Константиновна Тарасова. Один из очевидцев этого спектакля рассказывал, что голос молодой актрисы звучал искренне и с большим волнением. От всей ее фигуры веяло какой-то особенной непосредственностью и жизненной теплотой. Казалось, что-то необычайно живое и свежее рождалось на сцене.

Наблюдая Тарасову в зрелые годы, в годы расцвета ее таланта, первое, что замечаешь в ней, это особую способность передавать просто и убедительно самые сложные

внутренние состояния играемого образа. Она может, выражаясь словами Щепкина, «сыграть иногда слабо, иногда сколько-нибудь удовлетворительно (это часто зависит от душевного расположения), но сыграет всегда верно». Тарасова живет на сцене, а жить на сцене, это значит действовать, и цель этого действия—заражать зрителя. Этой целью всегда задается актриса, и потому все созданные ею роли так эмоционально выразительны, так глубоко входят в сознание зрителя. Тарасова никогда не кокетничает со зрительным залом, она никогда не любит себя самой. Она всегда живет на сцене, и в этом секрет ее сценического обаяния. Она заставляет и зрителя забывать о рампе, о сценических условностях, жить чувствами ее героинь. И все создаваемые Тарасовой образы носят на себе отпечаток сугубо национальный, русский, и ее героини—русские героини.

В. Залесский

Б. Г. Добронравов

Это было в 1915 году. Моросил августовский дождь. Я, девятнадцатилетний юноша, стоял у входа в театр, раздумывая: «Итти или не итти?»

В театре происходили приемные испытания: молодые люди обоего пола проходили строгий, требовательный отбор, и я был одним из них.

Я не могу не сознаться, что меня привело в театр не стремление к актерской деятельности. В детстве, в ранней юности я мечтал быть инженером. Машины всегда интересовали меня. Однако семья моя решила иначе. Сначала семинария, затем Московский университет, и вот студентом второго курса я случайно остановился на театре. Из семисот человек, державших приемные испытания в МХАТ, было принято семь человек. В числе их был и я.

Так рассказывает Б. Г. Добронравов о начале своей работы в театре, сделавшей имя его известным всему советскому народу.

Кажется, что, действительно, случайность привела Б. Г. Добронравова в лоно театрального искусства. Он не принадлежит к той категории деятелей сцены, которые уже, как говорится, «с пеленок» выказывали свою склонность к Мельпомене или были окружены людьми, стоявшими близко к театру. Детство Бориса Георгиевича (родился в 1896 году в Москве) и ранняя юность протекали в обстановке, далекой от театра и вряд ли благоприят-

ствовавшей развитию его театральных способностей. Б. Г. Добронравов — сын священника. Отца потерял рано и был отдан в семинарию, в которой проучился до четвертого класса. Не имея желания посвятить свою жизнь «служению церкви», Б. Г. Добронравов уходит из семинарии и вскоре поступает в Московский университет, мечтая о переходе в инженерное училище. И вот студентом второго курса университета он выказывает вдруг незаурядные артистические способности; перед ним раскрываются двери Московского Художественного театра, открывающего их только перед истинным талантом. И это «случайное» знакомство с театром превращается в более чем двадцатилетнюю плодотворную творческую жизнь в нем, давшую немало прекрасных достижений.

Б. Г. Добронравов попал в «жестокый» театр, в котором со дня его основания искусство и дело жизни были синонимами: театр требовал всех сил, всей жизни для дела искусства, упорнейшего труда и не терпел в своей среде тех, кто в театре искал осуществления посторонних для искусства целей. Театр не терпел бескультурья, беспощадно изгонял ремесло, и получить право на самостоятельную творческую работу в нем мог рассчитывать лишь тот, кто, не покладая рук, упорно работает над собой.

Б. Г. Добронравов не испугался «жестокости» художественников и прошел все «испытания». Он много работал и учился. Ко времени вступления Б. Г. Добронравова в Художественный театр основные контуры системы Станиславского были уже ясны, и молодые сотрудники немало труда отдали на ее изучение и практическое преломление в творческой работе. Уже сформировалась как самостоятельное целое Первая студия, организовывалась Вторая студия, ближайшие ученики Станиславского — Вахтангов и Сулержицкий — усиленно пропагандировали его систему, ведущие актеры Художественного театра выросли в первоклассных мастеров, известных далеко за пределами России, словом, молодой «сотрудник театра» Б. Г. Добронравов попал в обстановку высокой культурности и огромного мастерства, и ему оставалось только учиться и овладевать всеми «тайнами» создания правдивых жизненных образов. И Б. Г. Добронравов учился, используя все возможности, внимательно наблюдая игру корифеев Художественного театра.

Эти первые годы — решающие для формирования Добронравова-артиста, хотя в эти годы артистического детства он и не имел ярких выступлений и больших ролей. В это время был заложен твердый, нерушимый фундамент реалистического искусства, покоящийся на системе Станиславского, приобретена та культура, с помощью которой впоследствии удалось создать незабываемые образы. Медленно пришлось двигаться Добронравову к вершине мастерства, но эта внешняя замедленность темпов роста была обусловлена сложностью и трудностью задач, которые ставил всегда Художественный театр своим актерам. Зато тех, кто с честью проходил этот нелегкий путь, ждали потом немалые творческие победы.

Список ролей, сыгранных Б. Г. Добронравовым в Художественном театре, насчитывающий к сегодняшнему дню более трех десятков ролей, открывается характерной ролью Аполлона в «Провинциалке» Тургенева. Эта первая роль была сыграна в сезон 1918/19 года. До нее — неоднократное участие в народных сценах МХАТовских спектаклей и две роли, сыгранные по приглашению Второй студии: Петя Переплетчиков в «Зеленом кольце» и Ергунов в «Истории лейтенанта Ергунова» Тургенева.

Добронравов играл довольно много и роли самые разнообразные. Здесь были и Чехов (Петр — «Иванов», Трофимов — «Вишневый сад»), и Тургенев (Аполлон — «Провинциалка», Петр — «Нахлебник»), и Горький (Медведев — «На дне»), и Островский (человек Крутицкого — «На всякого мудреца довольно простоты»), и Гоголь (слуга трактирный — «Ревизор»), и Достоевский (Алеша — «Братья Карамазовы») и А. Толстой (Голубь-сын и Красильников — «Царь Федор Иоаннович»), и даже К. Гамсун (слуга в отеле — «У жизни в лапах») и Гольдони (слуга кавалера — «Хозяйка гостиницы»).

Особенно большую театральную практику Добронравов имел в течение сезона 1920/21 года, когда он на год перекочевал из Художественного театра в Уфу, и затем в 1922—1924 годах, во время американской поездки Художественного театра, когда по условиям кочевой жизни ему приходилось выступать порой в очень различных друг от друга пьесах. «Уфимский» год к перечисленным выше ролям первого, начального периода творческой деятельности прибавил несколько характерных образов:

старик Кобус в «Гибели «Надежды» Гейерманса, молодой помещик — неудачный жених в «Предложении», Хирин в «Юбилее», почтальон и старый дьячок в «Ведьме» Чехова и ряд других.

Это был период жадной творческой работы, период овладения сложнейшим творческим аппаратом, период накапливания опыта и техники, период учебы и мучительных исканий. Как важно актеру «найти себя», найти образы, наиболее близкие его творческому «я» и его таланту! Сколько неудачников сцены наблюдали мы, далеко не бесталанных, которые стали ими лишь потому, что не нашли своей темы, не обнаружили своей творческой доминанты! А нащупать, откристаллизовать это свое, неповторимое и индивидуальное и вместе с тем самое глубокое и полнокровное можно лишь творя, работая, ошибаясь и создавая все новые и новые образы. Так и поступал Добронравов. И то обилие так называемых характерных ролей первого периода его актерской деятельности не только свидетельствует об упорной учебе молодого актера, но и является средством поисков формирующегося художника.

Долго не находилось это неудовимое «свое». Ни одна из сыгранных в период с 1918 по 1924 год ролей не помогла открыть свое, «добронравовское», если не считать роли Алеши Карамазова, — с нее можно вести начало той творческой цепи образов, блестящее выражение которой уже в наши годы она получила в Тихоне («Гроза» Островского).

С каждым годом Добронравов играл продуманнее, глубже, совершеннее, но все очевиднее становилось, что при всей талантливости созданных им в те годы образов они для него не характерны, ибо его стихия — не юмор, пускай даже с оттенком трагикомического или лирического.

Трудность творческого формирования Добронравова усугублялась еще тем обстоятельством, что Художественный театр того времени находился также в периоде исканий, перелома, определения своего творческого пути. Великая социалистическая революция поставила перед театром новые задачи, и для их решения нужно было найти какие-то новые пути, используя, разумеется, все замечательные богатства прожитой творческой жизни. Художественный театр всегда был близок народу, и он не мог — в этом



Б. Г. Добронравов в роли Тихона
«Гроза» А. Островского. 1934 г.

одна из его особенностей, часто недооцениваемая, — жить в обществе, не имея с ним прочных, органических связей. Поэтому процесс приобщения к советской теме проходил в Художественном театре довольно долго и сложно, зато прочно.

Если актер—художник в полном смысле этого слова, он не может замыкаться в четырех стенах театрального здания. Он стремится познать окружающую его жизнь и отразить это свое знание в создаваемых образах. Актера создает не только коллектив, который его пестует и оформляет, пусть даже такой замечательный, как коллектив Художественного театра. В первую очередь актера создает общество, в котором он живет; оно определяет направление и содержание его творчества, дает материал для его образов, а это самое главное для художника.

Важнейшие процессы формирования Добронравова как художника *целиком* связаны с Великой социалистической революцией. Вот что он пишет в своей статье «Мое двадцатилетие»: «Моя сознательная актерская жизнь началась под грохот пушек великого октябрьского восстания. Эти двадцать лет (статья написана к двадцатилетию Октябрьской социалистической революции. — Ю. К.) я рос, духовно развивался и созревал под *ощутимым* влиянием могучей созидательной работы советской власти. *Меня незримо направляла, создавала и оформила как советского актера коммунистическая партия Ленина — Сталина* (подчеркнуто мной. — Ю. К.).

Камень за камнем создавалось грандиозное здание социализма, шаг за шагом формировалось мое внутреннее «я».

Великие дела, героические люди, пафос социалистической стройки не могли миновать меня как актера, не могли не оставить своего следа, своего влияния на всем ходе моей творческой актерской работы».

Мы решились привести такую длинную выписку полностью только потому, что значение этого высказывания Добронравова огромно. Оно дает ключ к его творческому развитию и очень показательны для Художественного театра. Добронравов выразил в этих словах великий исторический процесс создания социалистического театра.

Теперь ясно, почему Добронравов в так называемых характерных ролях не смог найти материала, которого, может быть еще неосознанно, искало его внутреннее «я»,

и почему Доброправов пережил свою творческую весну и начал свой творческий расцвет в том Художественном театре, в котором советская тема стала органическим и главным звеном.

Художественный театр вернулся из заграничной поездки в 1922—1924 годах словно просветленным, решившим все «проклятые» вопросы. Он сразу же принимается за революционную пьесу советского драматурга — «Пугачевщину» Тренева, и с этой поры советский драматург, советская тема составляют ядро его репертуара. Через какие-нибудь два года, к десятилетию Великой Октябрьской революции, Художественный театр создает спектакль, ставший гордостью советского театра — «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова.

В этот новый период жизни МХАТ Доброправов находит себя и вырастает в первоклассного мастера советского театра, воплотителя на сцене героев нашего советского времени.

Вехой, определившей конец начального периода его актерской жизни и выявившей те элементы его дарования, которые стали потом типичными именно для него, была роль Васьки Пепла в «На дне» Горького.

Может быть, тогда эта роль и не была осознана как некий рубеж, может быть, и теперь еще для артиста не ясно полностью все ее значение для выкристаллизовывания внутреннего «я» художника, но анализ творческого пути Доброправова неизбежно приводит именно к такому выводу. Ваську Пепла Доброправов сыграл вскоре после возвращения из заграничной поездки с театром в сезон 1924/25 года.

В этой роли есть кое-что от характерных ролей. Васька Пепел, вор, любовник жены хозяина ночлежки, представитель «дна», — это типичнейшая, верная и во всех подробностях точно обрисованная, колоритная фигура. Это роднит образ Пепла с прежними ролями Доброправова. Доброправов добросовестно и не без мастерства передал характерные особенности этого горьковского персонажа. Сильным, резким, несколько грубоватым и озлобленным играл его Доброправов. Его Пепел вспылчив и темпераментен в драке и ледяно спокоен перед своим арестом в сцене убийства хозяина ночлежки.

Васька Пепел — носитель романтического начала. Он мечтает о лучшей жизни и верит в возможность ее дости-

жения: «Но я одно чувствую: надо жить... иначе! Лучше надо жить! Надо так жить... чтобы самому себя можно мне было уважать». Этот романтизм Пепла не отдельная его черта, а органическая особенность, окрашивающая весь образ в пафосные тона. Этот пафос почувствовал Добронравов, но не сумел передать во всей силе и полноте. Видимо, этому мешали навыки игры характерных образов. Новое проступало постепенно.

Принципиальное значение образа Васьки Пепла для Добронравова заключается в том, что он открывал для него ту творческую перспективу, которая вскоре стала доминантой его творчества. И хотя Пепел единственная горьковская роль Добронравова (если не считать характерного Медведева в «На дне»), горьковское начало — сочетание глубокого реализма с романтизмом, точность характеристик и огромная внутренняя насыщенность образов — типично вообще для творчества Добронравова. Он в этом смысле — горьковский актер, и можно только пожалеть, что его встреча с Горьким-драматургом на сцене ограничилась пока спектаклем «На дне». Однако это горьковское начало, впервые нащупанное им в роли Васьки Пепла, Добронравов развил в образах людей советской эпохи.

* * *

«Для передачи больших чувств и страстей нужен большой артист, артист огромного таланта, силы и техники. Он придет от земли, как в свое время пришел М. С. Щепкин, и, подобно ему, пропустит через себя все лучшее, что дала вековая культура и артистическая техника».

Справедливость приведенных слов Станиславского, направленных к тому же против необоснованных, но безапельсионных претензий горе-новаторов, формалистов, претендовавших на «революционную» перестройку театра, подтверждена всем дальнейшим ходом развития театра нашей страны. Завоевывал прочное положение на сцене советский драматург, и почти одновременно оформлялся новый тип актера — советского актера, актера высокой техники, реалиста и новатора, воплощателя идей социализма в живых сценических образах.

Неожиданно для Добронравова первой ролью, действительно открывавшей новый этап в его творчестве, стала роль артиллерийского офицера Мышлаевского в пьесе



Б. Г. Добронравов в роли Платона
«Платон Кречет» А. Горнейчука, 1935 г.

М. Будгакова «Дни Турбиных» (сезон 1926/27 года). Мы говорим «неожиданно» потому, что «Дни Турбиных», даже теперь, когда давно смолкли жаркие споры вокруг пьесы и спектакль за более чем десятилетнюю жизнь на сцене приобрел новые краски и звучания, даже теперь мы, оценивая пьесу, должны будем сказать: эта пьеса по-интеллигентски рисует крах белогвардейщины, не дает правильного исторического анализа событий эпохи гражданской войны. Образы, созданные в этом спектакле прекрасными актерами, будут забыты. А вот Мышлаевский Добронравова будет вспоминаться, и прежде всего потому, что в галерее созданных Добронравовым образов советских людей нет-нет да промелькнут черты, роднящие их с Мышлаевским, точнее, Мышлаевского с ними.

Мышлаевский Добронравова стоит особняком в спектакле. Вначале это почти незаметно, кажется, будто он плоть от плоти Турбиных. Он молчалив и несколько сумрачен. Но потом за этим молчанием Добронравов дает вам почувствовать огромное волнение, душевную борьбу, и постепенно вы начинаете понимать, что Мышлаевский и Турбины — это разные люди по своим устремлениям, что Мышлаевский *решает* для себя вопрос, с кем ему идти; поэтому он так внутренне взбудоражен, так вспыльчив, порывист и немногословен. И когда в конце пьесы в последнем акте Мышлаевский — Добронравов настойчиво поет: «Так за совет народных комиссаров мы грянем громкое «ура!» — вы уже верите, что Мышлаевский решил бесповоротно для себя, с кем он, и что остальную свою жизнь он честно отдаст на благо революционного народа.

Добронравов очень просто и тонко передает этот перелом у Мышлаевского, эту разницу мироощущений и устремлений (по сравнению с Турбиными) и незаметно подводит к конечной сцене, когда становится совершенно ясным, куда пойдет Мышлаевский. Добронравов сосредоточивает все свое внимание на воплощении качеств, свойств, особенностей Мышлаевского, и созданный им естественный и верный портрет Мышлаевского-человека убеждает и покоряет зрителя. Впечатление, складывающееся в течение спектакля о Мышлаевском, заставляет сделать вывод: да, он чужд среде Турбиных. Угловатый, немного неуклюжий, порывистый, размахивающий руками, возвышающий голос, прямой и искренний — в нем нет барского доска,

подчеркнутой аристократичности Турбиных. По сравнению с ними он демократичен и гораздо сильнее и тверже «непоколебимых» Турбиных. Уже в этом образе сказалась любовь к показу бурного проявления чувств играемого героя. Эти моменты он даже излишне подчеркивал у Мышлаевского. При всей искренности игры и слитности с образом, что вообще является отличительной чертой игры Доброpravова, чувство меры не всегда им соблюдалось.

Черты нового образа, как мы видим, обрисовывались все яснее и определеннее. То, что сделал Доброpravов с Мышлаевским, говорит об органическом понимании им сдвигов, свершившихся за годы революции, понимании людей советской эпохи, некоторые качества которых он, может быть, бессознательно подчеркивал и выделял у Мышлаевского. Собрать же воедино «творческие заготовки» и создать образ человека действительно нового качества, образ большевика, пришлось только через три года с лишком.

За это время творческая работа, конечно, не прекращалась, но принципиально нового она не внесла ничего, за исключением, пожалуй, работы над забытым теперь образом Редкозубова из пьесы Леонова «Унтиловск» (сезон 1927/28 года). Это был трагикомический образ забитого и жалкого человека с нерастраченными до конца подлинно человеческими качествами и с пробуждающимися на момент сильными и благородными чувствами, — блестящее и мощное воплощение которого дано было впоследствии в образе Тихона («Гроза» Островского). Редкозубов ценен именно как подступ, подготовительный этап к Тихону. Он ценен также и тем, что на нем отточились типичные «доброpravовские» приемы — игра на контрастах, игра широкими, сочными мазками.

В начале сезона 1930/31 года на Малой сцене МХАТ состоялась премьера пьесы молодого драматурга Ф. Ваграмова «Взлет» — одной из первых пьес о советских летчиках. Доброpravов играл в ней одну из центральных ролей, — командира эскадрильи — большевика, сорокавосьмилетнего Николая Николаевича Кирсанова. День премьеры «Взлета» должен считаться для Б. Г. Доброpravова днем бесспорно знаменательным.

Для общественности, для критики стало ясно, что в лице Доброpravова имели актера, верно и глубоко чув-

ствующего советскую эпоху и ее людей. Образ Кирсанова открывает собой галерею монолитных и правдивых образов, выслепленных Добронравовым, типичных для различных периодов жизни нашей страны, отразивших различные ее стороны: Кирсанов («Взлет»), приспособленец Цеховой («Страх»), молодой советский хирург Кречет («Платон Кречет»), злейший враг советской власти офицер Яровой («Любовь Яровая»), стойкий большевик, борец за линию партии в деревне Листрат («Земля»).

Критика единодушно отмечала исполнение роли Кирсанова: «Только у Добронравова, игравшего рабочего, большевика, командира отряда, настоящая сила и убедительность». Эту победу Добронравов одержал в борьбе с драматургом, который перегрузил пьесу совершенно лишними для взятой темы конфликтами личного порядка, а Кирсанова выписал резонирующим и прямолинейным. Добронравов преодолел схематизм образа в силу того, что больше, глубже и конкретнее знал советских летчиков, чем драматург. Добронравов провел немалую подготовительную работу. «Вместе с нашими героями-летчиками я поднимался в высь на наших самолетах, — писал он, — ходил по аэродрому и мастерским, беседовал, спорил, убеждался; это все помогло мне понять духовную сущность сталинских соколов — советских летчиков, и лучше и тщательнее подготовиться к роли летчика Кирсанова в пьесе «Взлет».

Суровое, несколько утомленное лицо с глубокой четкой складкой на лбу. Пристальный и пронизывающий взгляд. Большая сила воли и железная дисциплина по отношению к себе и другим и вместе с тем большая теплота и душевность. Таким был Кирсанов Добронравова. Местами только Добронравов срывался в моменты вспышек Кирсанова в истеричность (лет еще чувства меры!) и, следуя указаниям драматурга, который в ремарках часто подчеркивал, что Кирсанов сильно устает, придавал ему черты болезненности. Это снижало образ, но это не было основным в нем.

Снова более чем трехлетний творческий перерыв, и Добронравов получает возможность поработать над образом советского интеллигента, передового человека наших дней — Платона Кречета.

Молодой хирург-экспериментатор,двигающий вперед медицину, носитель идей социалистического гуманизма, человек высокого интеллекта и глубоких чувств — таким



Б. Г. Добронравов в роли Ярового
«Любовь Яровая» К. Тренева. 1936 г.

хотел дать драматург своего Платона Кречета, имя которого носит и вся пьеса. Мы вынуждены писать «хотел дать», ибо замысел воплощен был не полностью. Интересный образ, новый для тех лет советской драматургии, был снижен, смещен с правильного пути: автор отдал дань мелодраме и сентиментализму, высокий интеллект героя интерпретировал как интеллигентскую индивидуалистическую самоуглубленность. Таким двойственным и появился на сценах наших театров Платон Кречет.

Однако материал для работы актера был интересный — лишь бы актер увидел в Платоне главное, ценное, верное и все наносное, инородное считал бы для себя необязательным.

Добронравов, как всегда в таких случаях, пошел дальше драматурга — к самой действительности. Ходил в больницы, беседовал с врачами, присутствовал на операциях, наблюдал, отмечал, скапливал материал. Верным чутьем художника-реалиста он почувствовал здоровые стороны пьесы Корнейчука и их положил в основу своего Платона, стараясь завуалировать, затушевать или иначе мотивировать те черты характера, что порождены были увлечением автора пьесы мелодрамой и неоправданной любовью к сентиментальности. Рождался другой образ, новый человек. Но актер не мог преодолеть текста драматурга, то положение героя, в которое поставил его драматург, и естественно, что Платон Кречет Добронравова не мог не носить на себе печать некоторой отчужденности и страдающего одиночества.

Образ был поднят, значительно углублен, расширен по сравнению с пьесой. Он сыгран был Добронравовым внешне скупой и сдержанно, вместе с тем с большим внутренним волнением, охватывающим Платона, волнением борьбы за свое право экспериментировать на благо своего народа, право двигать науку вперед для счастья советских людей. Это главное и самое ценное в образе Платона Добронравов выявил необычно выпукло и определенно, ненавязчиво, естественно и просто, и это уменьшило его индивидуалистические краски. Добронравов убеждал искренностью игры, стройностью замысла, естественностью передачи мыслей и чувств, устремлений своего Платона. Он показал многогранность его натуры, дал минуты его радости и сомнений, гордости и недовольства собой. Зритель не

мог не поверить, что Кречет — советский врач, советский человек, герой нашего времени.

Законченным мастером, самостоятельным большим художником показал себя Добропоров в трех образах, созданных в последние годы: Тихон (сезон 1934/35 года), Михаил Яровой (сезон 1936/37 года), Листрат (сезон 1937/38 года). Эти образы — одни из лучших созданий актерского мастерства Добропорова. Они монолитны и закончены, словно высечены из одного куска мрамора рукой зрелого и смелого художника. Глубина познания действительности сочетается в них с огромной эмоциональной наполненностью и совершенством внешней формы. Они говорят о большом диапазоне Добропорова-художника: жертва «темного царства» Тихон, белогвардеец Яровой и стойкий большевик Листрат — какие различные в социальном и индивидуальном плане фигуры!

Тихон — подлинно трагический образ, исторически и психологически верный. Образ огромной внутренней силы и обаяния. Тихон — Добропоров не только жертва жестоких сил и «темного царства», но и продукт «темного царства»: он грубоват, любит покутить, дружит с Диким. Его трагедия в том, что он, находясь в зверином окружении Кабаних и Диких, сохранил подлинно человеческие качества — мягкость, добросердечие, благородство души, — но во всем подчиняется хозяевам «темного царства», ибо он *безволен*; нет в нем силы протеста и сопротивления. Он сам мучается и Катерину мучает, поступая по указаниям Кабанихи и Дикого.

Этот образ, созданный Добропоровым, в полном смысле этого слова классический, поразительно верный и глубокий. Какое разнообразие нюансов на этой доминанте дал Добропоров в роли Тихона! И играл хоть и «жертву», и безвольного человека, но не мелкого, не мелкодушного, если так можно выразиться. Добропоров дал сломленного обстановкой человека с большой душой, большого внутреннего содержания: это вообще особенность Добропорова создавать образы людей, наполненных большими страстями. Таков и Тихон. Какая сила неизбывной тоски и муки в последних словах Тихона перед трупом Катерины: «Хорошо тебе, Катя. А я-то зачем остался жить на свете и мучиться?» Какой огромный душевный подъем в гневно-возмущенном крике обви-

нения, бросаемого им в лицо матери: «Маменька! Вы ее погубили! Вы! Вы! Вы!»

Михаил Яровой, по признанию самого Добронравова, был для него трудной ролью. Свою статью, в которой он рассказывал о работе над образом Ярового, он назвал: «Эта роль давалась мне тяжело». Роль трудно давалась в силу сложности задачи, поставленной режиссурой и актером перед собой, в силу того, что хотелось во что бы то ни стало дать новую трактовку Ярового: «Любовь Яровая» к моменту выпуска спектакля Художественным театром насчитывала более чем десятилетнюю жизнь на сцене советского театра. Кроме того, были и более глубокие задачи. Вот, что писал по поводу задач спектакля его руководитель В. И. Немирович-Данченко: «Нельзя требовать от актера, чтобы за версту было видно, что это — враг. Ради политической ясности. Этот художественный прием изжит, и было бы малодушием возвращаться к нему». В. И. Немирович-Данченко поставил перед Добронравовым цель: показать врага, не умаляя его личных качеств, не обедняя его. В. И. Немирович-Данченко так сформулировал сквозное действие Ярового: «Его сквозное действие, обратное Любви Яровой. Та мужает и закаляется, а он летит в бесславие. Его энтузиазм и пафос несутся впусую. Он это чувствует все сознательнее и пытается найти спасение у ног любящей его жены. И с большой искренностью и в то же время с какой-то недооцененной надеждой увлечь ее на свою сторону. Но... физиологическая ненависть к большевикам берет в нем верх над всеми чувствами».

Со своей очень сложной задачей Добронравов справился вполне. Такая установка целиком совпадала с его собственными устремлениями. Больше всего Добронравов ненавидел в творчестве схематизм. Мы видим, как он не раз доделывал образ за драматурга. Добронравов всегда отталкивался от действительности и формировал характеры живых неповторимых людей. Его Михаил Яровой в высшей степени многогранный и сложный характер. Это — убежденный и сильный враг, образованный и умный, с сильной волей и сердцем, сохранившим горячую любовь к жене. Внешне порядочен, не участвует в оргиях, не ворует, не спекулирует. Но все это покрывает, затопляет всепоглощающая ненависть к народу, к большевикам. Когда он



Б. Г. Добронравов в роли Листрата
«Земля» Н. Вирта, 1937 г.

в конце пьесы чувствует свое бессилие, все его выгодные личные качества словно меркнут, и перед нами — визжащий в бессильной злобе шакал. Тонко и убедительно передает Добронравов этот логический конец Ярового. Как-то особенно четок и подчеркнут внешний рисунок роли: суховатый, подтянутый, с резкими, но скупыми движениями. Как запоминается характерный жест откидывания больной руки назад в минуты волнения, прямая нервная походка! Чувствуется сила большого характера — крупный враг, опасный противник, превращающийся в банкрота и мельчающий во всех отношениях, ибо гибель его исторически неизбежна.

К двадцатилетию Великой Октябрьской социалистической революции Добронравов подарил советскому зрителю прекрасный образ большевика, борца за дело советского народа, за землю — Листрата в «Земле» Н. Вирта. Такого цельного и многогранного характера большевика мы еще не видели на советской сцене. И здесь опять-таки заслуга больше актера, чем драматурга, хотя борьбы с драматургом Добронравов не вел и ее не нужно было вести: драматург создал правдивый и теплый образ, но Добронравов его кое-чем дополнил, углубил, и Листрат вырос, окреп, стал шире.

Листрат Добронравова — законченный и удивительно богатый характер. Он мужественен, решителен, обладает силой воли, жизнерадостен, добр, любит пошутить и посмеяться. Он покоряет вас своей убежденностью и верой в победу идей большевизма, ясностью цели, пониманием событий и умением видеть перспективу, — качества, пронизывающие все его существо. И это видишь, ощущаешь не только в словах и действиях, но и во взгляде, походке — уверенной и твердой. Добронравов необычайно выпукло передал это главное качество, делающее Листрата большевиком. И какое огромное воспитательное значение получает образ Листрата! В нем ни грама от резонера и «кожаных курток», хотя он учит очень много — брата, крестьян, партизан, — учит, как жить и бороться. Простой, сам плоть от плоти народа и понятный народу, интересный человек, с которым хочется познакомиться, поговорить, которому хочется подражать. Большой человек, с большой душой и мыслями, с большими страстями. И какая сдержанность и скупость в красках у Добронравова! Рука мастера чув-

ствуется во всем. Силу характера своего героя он не выплескивает теперь наружу, не показывает прямолинейно, а находит более тонкие и сложные и более убедительные пути. Стоит вспомнить только сцену двух братьев, полную драматического напряжения. Как сдержан и внешне спокоен здесь Листрат, и это делает его еще более убедительным.

Таков творческий путь Добронравова. Таковы его роли. Он стоит перед новым этапом своего творческого роста. В третье десятилетие страны социализма он вступает зрелым мастером.

* * *

«Если артист не хочет умертвить своего творчества, пусть он не смотрит на жизнь по-обывательски. Обыватель не может быть художником, достойным этого звания». Многим актерам эти слова К. С. Станиславского должны еще и еще раз напомнить о главной обязанности советского актера: не отрываться от жизни и быть принципиальным в творчестве, быть партийным художником, передовым гражданином своей родины.

Добронравов — образец такого художника. Любовь к родине и ее делам, преданность делу партии Ленина — Сталина — вот что воодушевляет и двигает вперед его в жизни, в творческой работе. «Я рос вместе с моей молодой страной, которая создала из меня советского актера, готового отдать все свои силы, помыслы, а если понадобится, и жизнь на благо моей родины».

Внимательное изучение социалистической действительности, стремление познать ее особенности и отличительные черты, непосредственная связь с народом — все это неотъемлемые принципы творческой работы Добронравова.

И Добронравов давно понял и ощутил особенность природы советского человека. «Советский человек — особый человек», — говорит он. И эту его особенность и прежде всего чувство долга перед народом и партией, творческую активность советский человек — создатель нового общества — прекрасно и верно воплотил в живых образах, покоряющих нас своей правдой и силой с подмостков Художественного театра.

Добронравов в своем творчестве, таким образом, выявляет многие типичные черты формирующегося стиля советского актера, стиля социалистического реализма.

Его лучшие образы отличаются исторической верностью, глубиной проникновения в их социальную и индивидуальную природу, точностью и неповторимостью индивидуальной и внешней характеристики.

Его лучшие образы монолитны и монументальны. Доброправов не любит мелкого мазка и излишней детализации. Это — от глубины характеристики. Он рисует своих героев крупными и отчетливыми штрихами.

Он стремится наделить свои образы сильными страстями, ему ближе всего сильные, мужественные, волевые натуры. Он изгоняет мелкие страстишки. Отсюда его любовь к широкому мазку, к контрастной обрисовке. Он не злоупотребляет этим приемом, но почти в каждой роли есть у него два-три момента, когда он словно открывает плотину и дает волю бурному и свободному проявлению своего темперамента. Эти моменты как бы освещают все остальное течение роли.

Доброправов всегда искренен и подкупающе обаятелен. Он как-то органически сливается с образом и пронизывает роль большим волнением человека, которому близки эти события, эти вопросы, которые решают и его герои, потому что они решают всегда большие проблемы.

Доброправов в своем творчестве лаконичен и прост и поэтому доступен и легко понятен широкому зрителю.

Мы можем сказать, что Доброправов воспринял лучшие традиции Художественного театра, лучшие традиции реалистического русского искусства, что он идет по дороге социалистического реализма, и поэтому его ждут еще большие творческие победы.

Ю. Калашников

Н. П. Жмелев

Князь К. был еще не бог знает какой старик, а между тем, смотря на него, невольно приходила мысль, что он сию минуту развалится: до того он обветшал или, лучше сказать, износился».

Князь К. появляется на верхней площадке лестницы, ведущей в его комнату. Он очень серьезен, подтянут, о чем-то напряженно размышляет. Эти размышления продолжаются несколько мгновений. Потом оказывается, что думает князь только о том, как бы ступить на ближайшую ступеньку, сохранив при этом равновесие и весьма достойный вид. Он даже как будто озабочен тем, не выскочит ли у него из суставов нога, не развалится ли коленная чашечка. С большим напряжением ступает он, наконец, на лестницу и начинает медленно спускаться по ней. Князь ловко передвигается на прямых, будто не сгибающихся ногах.

Удивительная персона. Глаза его блестят каким-то неживым, холодным блеском. Он бросает на окружающие предметы, на Марию Александровну, на Зину, на племянника быстрые сосредоточенные взгляды, но что-то слишком пристальны эти взгляды, застывающие вдруг на каком-нибудь пустячке. А его грациозные светские жесты, порывистые и неуверенные, напоминают причудливые движения испорченного механизма. Князь вычерчивает по сцене какие-то кривые линии. Для того чтобы сесть в кресло или встать с него, он собирает все свое внима-

ние и выполняет эти движения с чрезмерной отчетливостью. У него нет ни одного седого волоса в усах, бакенбардах, эспаньолке — они черны и даже слишком черны. Волосы его лежат аккуратной элегантной прической, слишком аккуратной, подозрительно неподвижной.

Откуда же взялся этот фантастический князь К.? Выдумал его Хмелев? Нет, таким и описывал его в «Дядюшкином сне» Достоевский. И черный парик, и эспаньолка, и бакенбарды — все это подробно описано автором. Хмелев лишь исполняет требования Достоевского. При этом он достигает поразительной «исполнительской» точности. У Достоевского, например, сказано с оговорками, намеками, будто он передает только слухи, что у князя вставной стеклянный глаз, пробочная нога, будто он носит корсет, — и Хмелев тоже пользуется полунамеками, еле уловимыми штрихами. Может быть, действительно князь носит корсет, может быть, действительно у него пробочная нога — думайте, что хотите. Может быть, князь целиком составлен из пружин, рычажков, шарниров. Может быть, это не что иное, как ожившая метафора — «смерть-ведь на пружинах».

Но что же в этой игре ярких сценических красок, в виртуозном владении сценическим движением, в идеальной точности воспроизведения литературного образа и заключается секрет актерского мастерства и обаяния Хмелева? Все это, конечно, исполнено с блеском, с тончайшим чувством сцены и сценической правды. Но мы могли бы увидеть это и не в Художественном театре, и не у Хмелева. Здесь еще нет ничего такого, что составляет «исключительность» актерского творчества Художественного театра. Больше того — есть зрители, которые игру Хмелева в «Дядюшкином сне» считают далекой от принципов и стиля Художественного театра. Происходит это потому, что Хмелев не боится приблизиться к гротеску, к художественно оправданному гротеску, который так редок в нашем театре вообще, а на сцене Художественного театра особенно.

Но вот идет второй акт «Дядюшкиного сна». Ловкая и расчетливая Марья Александровна заставляет Зину снегь какой-нибудь чувствительный романс князю, чтобы пробудить в этой развалине сентиментальные чувства, влюбить его в себя, а потом и женить.

Зина запела романс. Князь как будто вышел из оцепенения. На этом лице, по которому только что блуждала безразличная улыбка идиота, вдруг проглянуло какое-то возбуждение, какие-то искры жизни сверкнули в глазах. «Но... боже мой! Этот романс! Но... я знаю этот романс! Я давно уже слышал этот романс... Это так мне на-по-ми-на-ет... Ах, боже мой!»

И здесь мы находим то, с чего, собственно говоря, и начинается разговор о творческих секретах актера Хмелева, делающих его индивидуальность такой яркой и неповторимо своеобразной в ряду других блестящих представителей советской сцены.

Вдруг в этой развалине затеплилась жизнь. Может быть, всего лишь тень жизни, но тем ярче этот поразительный сценический эффект, в котором столько психологической, театральной, художественной правды.

Князь влюбился. Он хочет и не может встать на колени перед Зиной, ноги не слушаются его. Он говорит какой-то вздор, но в этом вздоре мелькают теплые человеческие слова: «О, милое дитя мое! Вы мне так много напомнили... из того, что давно прошло... Я тогда думал, что все будет лучше, чем оно потом было». Вдруг вся жизнь этого жалкого старика мелькнула перед нами в отрывистых словах князя К., которые сам он, может быть, забудет через минуту.

Он хочет подняться и не может. «Но подымите меня!» — кричит Марье Александровне влюбленный князь. Теперь, впрочем, уж не думаешь ни о гротеске, ни о филигранно отделанных мизансценах. Да, это действительно «мертвец на пружинах», но сколько жизненной правды и глубоких чувств художника в этой «ожившей метафоре». Вот здесь-то и начинается Хмелев. Его князь К. — это «мертвец на пружинах», гротеск, фантастический призрак, все, что угодно, но все-таки это прежде всего старый, жалкий и смешной человек, с которым приключилась трагикомическая, позорная и весьма прискорбная история. Это реально осязаемый образ, в котором черты гротеска — черты самой жизни.

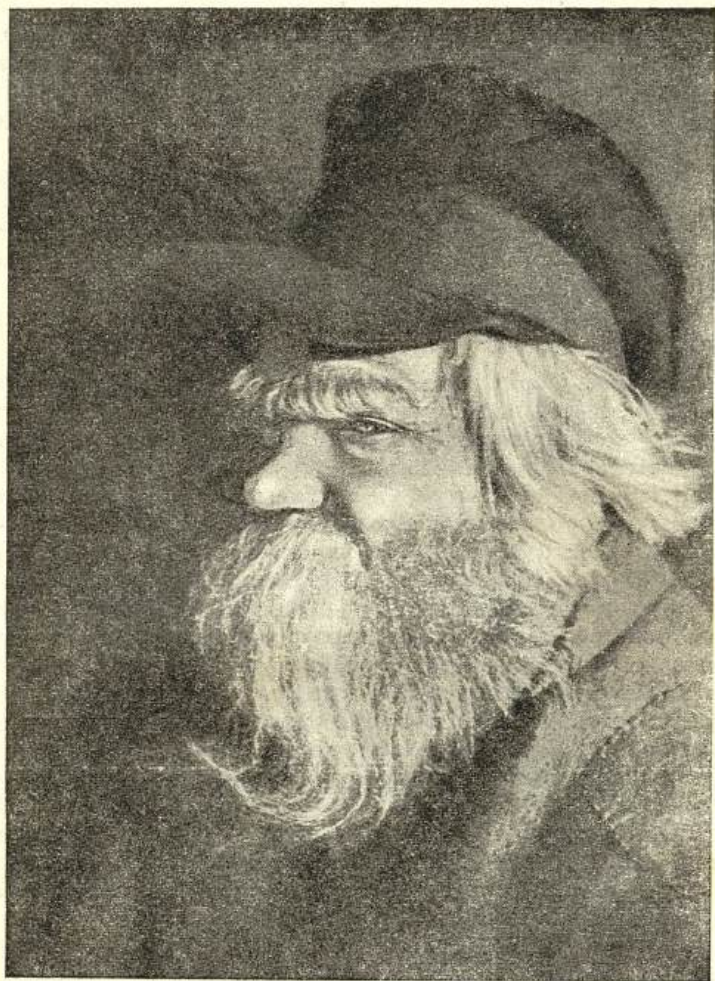
Он лег вздремнуть после бурного объяснения. А когда проснулся, молодой пройдоха Мозгляков, отвергнутый жених Зины, убедил его, что и романс Зины и его объяснение в любви — это был лишь сон. Князь быстро согла-

сил ся с этим, и свадьба расстроилась. История вызывала бы только смех и, может быть, жалость к князю, если бы не одна его реплика: «Все-таки, это был очаровательный сон. о-ча-ро-ва-тельный сон!»

Хмелев наполняет эти слова такой тоской и мечтательной нежностью, что от «гротеска» уж никаких следов не остается. И здесь он неповторим. Исчезла ли злая сатира, беспощадная ирония в трактовке образа дряхлеющего аристократа? Ничуть. Но двумя-тремя штрихами Хмелев заставил нас поверить, что его князь — это не выдумка, не марионетка и что не в анекдоте о «мертвецде на пружинах» суть рассказанной им со сцены истории.

И вот это и есть подлинный Художественный театр. Можно представить себе целый ряд актеров, блестяще владеющих острой сценической формой, которые великолепно исполнили бы роль князя до сцены объяснения в любви и этой реплики — «очаровательный сон!» — но не дальше. Конечно, мы здесь рассуждаем несколько схематично, потому что и в «первой половине» роли у Хмелева сквозят штрихи ее «второй половины» — это деление условное. Точнее говоря, «первая» и «вторая» половины роли — это та самая светотень, искать которую учил своих учеников Станиславский. Нужно ли говорить, что здесь нет ничего общего с банальнейшими и вздорными рассуждениями о равновесии «добра и зла», к которому никогда и не призывал Станиславский, что речь идет здесь о шекспировском, рембрандтовском умении видеть жизнь во всех ее проявлениях, во всей ее глубине и сложности, во всей яркости ее красок. Надо еще раз вспомнить эти слова из книги Станиславского, чудесные и умные слова, которым «деятели» РАШ приписывали чуть ли не контрреволюционный смысл:

«Ты играешь нытика, все время поешь и, повидимому, только о том и заботишься, чтобы он — сохрани бог — не вышел у тебя не нытиком. Но чего же об этом беспокоиться, когда сам автор более чем нужно об этом уже позаботился? В результате ты все время красишь одной краской. А ведь черная краска только тогда станет по-настоящему черной, когда для контраста хотя бы кое-где пущена белая. Вот ты и вступи в роль чуть-чуть белой краски в разных переливах и сочетаниях с другими тонами радуги. Будет контраст, разнообразие и правда. Поэтому,



П. П. Хмелюв в роли Силвана
«Горячее сердце» А. Островского. 1926 г.

когда ты играешь нытика, — ищи, где он веселый, бодрый. Если после этого ты снова возвратишься к нытью, оно уже не будет надоедать; напротив, оно подействует с удвоенной силой! А непрерывное, сплошное нытье, как у тебя, так же нестерпимо, как зубная боль. Когда ты будешь играть доброго, — ищи, где он злой, а в злом ищи — где он добрый... X

Когда играешь старика, — ищи, где он молод; когда играешь молодого, — ищи, где он стар и т. д.».

Нет, не разбавленной смесью добра и зла предлагает здесь пробавляться актеру Станиславский, — он зовет его к шекспировской рельефности и полноте образа.

Играя «мертвеца», Хмелев искал и нашел, где он «живой».

Конечно, образ этот нельзя считать лучшей или наиболее показательной работой Хмелева. Но в нем есть черты, характерные для творческих принципов и актерской «технологии» Хмелева.

Есть в МХАТ актеры и актрисы, которым как будто самый их облик — и психологический и физический — подсказывает и выбор ролей, и их трактовку, и характер сценического воплощения. Например, Добронравов. Этот актер прекрасно знает свои сценические возможности, отлично ими пользуется и каждую роль приближает к себе, приспособливает к своим великолепным актерским данным. Поэтому так отчетливо проглядывает облик самого Добронравова в каждом из созданных им сценических портретов. Герой, образ которого рисует Добронравов, должен быть непременно обаятельным, как сам Добронравов, — иначе роль представляется актеру чужой и холодной.

Если мы попробуем представить себе творческий, актерский облик Хмелева по сыгранным им ролям, то картина получится в высшей степени странная, неопределенная и на первый взгляд невразумительная.

Вот список ролей, сыгранных Хмелевым в Художественном театре:

1922/23 — Огонь («Синяя птица»);

1924/25 — Головин («Царь Федор Иоаннович»), трактирный слуга («Ревизор»), Костылев («На дне»), Ушаков («Елизавета Петровна»), князь Василий Шуйский («Царь Федор Иоаннович»), лакей Мамаева («На всякого мудреца

довольно простоты), Гислесен («У жизни в лапах»), Петрушка («Горе от ума»);

1925/26 — Марей («Пугачевщина»), Силан («Горячее сердце»), Бирон («Елизавета Петровна»);

1926/27 — Алексей Турбин («Дни Турбиных»);

1927/28 — Пеклеванов («Бронепоезд»), Шольте («Растрачки»);

1929/30 — князь К. («Дядюшкин сон»), Крыльцов («Воскресение»), Мердок («Реклама»);

1930/31 — Базиль («Женитьба Фигаро»), 2-й член суда («Воскресение»);

1932/33 — Фирс («Вишневый сад»);

1935/36 — Царь Федор («Царь Федор Иоаннович»), Скроботов («Враги»);

1936/37 — Каренин («Анна Каренина»);

1937/38 — Сторожев («Земля»).

Если даже оставить в стороне вопрос о ролях, в которые он был введен как дублер и которые оказались ничем не примечательными в его актерской биографии, то и тогда мы увидим поразительное разнообразие и несходство драматургического материала, над которым работал самостоятельно, как зрелый художник, Хмелев. Это разнообразие в полной мере отразилось в сценических воплощениях уже настоящих «хмелевских» образов, в полной мере, без сглаживания, схематизации, перекраивания роли на свой лад. Вот они, эти хмелевские роли: Силан, Турбин, Пеклеванов, князь К., Скроботов, Каренин, Сторожев. Прибавим сюда и «дублированного» Федора, который оказался такой ярко своеобразной работой Хмелева.

Можно ли найти какие-то общие психологические или психо-физические черты в этих созданиях фантазии и мастерства Хмелева? Может ли простое перечисление ролей дать представление об актерском облике Хмелева?

Нет, идя таким путем, мы образом самого Хмелева не овладеем. Облик Хмелева как будто теряется за созданными им ролями. Это и он, и не он, думаем мы о каждом хмелевском персонаже.

Но вспомним лучшие куски лучших ролей Хмелева.

Алексей Александрович Каренин. О нем сказано с исчерпывающей лаконичностью — «злая машина». Внешность его описана Толстым с такой убийственной про-

нией, с такой нелюбовью ко всему враждебному жизни, что актеру как будто ничего не остается, кроме точного выполнения авторских ремарок. Великий писатель, влюбленный в жизнь, любовавшийся глазами и походкой Анны Карениной, улыбкой Стивы Облонского, описал Алексея Александровича с какой-то жестокой точностью, как будто он долго и пристально рассматривал этого нестерпимо черствого, скучного, злого человека, досаждавшего ему, как и Анне Карениной, долгие годы. Глазами Анны Карениной, глазами женщины рассматривает он этого человека с толстыми ушами, этого невыносимого резонера, чувствующего себя хозяином жизни. «Злая машина». Совершенно исчерпывающая, эмоционально окрашенная характеристика.

Но Хмелев с этой характеристики только начинает. Это — «исходный пункт» актера, работающего над ролью, но никак не рецент, не формула, которая может исчерпать все богатство образа. Хмелев хорошо понял смелый и глубокий замысел Толстого. Не «злая машина», а человек, ставший злой машиной, человек с сердцем, нервами, мозгом, человек, обреченный на жестокие страдания, от которых не может спасти его хитро придуманная броня, — вот как рисует Каренина, в полном соответствии с замыслом Толстого, Хмелев. Христианская любовь к ближнему и сострадание здесь ни при чем. Порождение общественного строя, обреченного на гибель, Каренин сам в себе несет все противоречия, всю обреченность, всю непримиримость с жизнью своего класса, своей эпохи.

Мы только что видели Каренина в гостях у княгини Бетси Тверской. Он ходил по комнате размеренной машинообразной походкой, он поучал всех своим нестерпимым менторским тоном, у него в голосе звучало самодовольство преуспевающего чиновника, которому дано право судить. Ему удобно жить в своей скорлупе, говорить раз и навсегда установленными фразами, мерять комнату механически точными шагами. И вот мы видим совсем другого Каренина, хотя это «совсем» сквозит пока в еле заметных потках срывающегося голоса, в излишней четкости дикции, в крепко стиснутых губах, в покачивании головы. Анна признается Каренину в любви к Вронскому. Хмелев крайне сдержан, в его исполнении нет никакой аффектации, но он здесь уже показывает, что под корой заше-



П. П. Хмелев в роли царя Федора
«Царь Федор Иоаннович» А. Толстого. 1889 г.
(Снимок 1935 г.)

велилось сердце, что теперь Каренин пользуется механическими словами, жестами, интонациями уже как броней, защищаясь от ударов, которые наносит ему сама жизнь. Таков найденный Хмелевым подтекст весьма сдержанного диалога, в котором Каренин как будто так же самоуверен, как и обычно, в котором он попрежнему убежден в разумности и целесообразности своих слов. Он диктует Анне свои условия, он старается сохранить достоинство и самообладание, скрыв прежде всего боль и тоску и дав волю своему презрительному недоумению и возмущению поступком Анны.

Теперь хмелевская «злая машина» — это панцырь. Но жизнь неумолимо наносит Каренину новые и новые удары. Спрятаться некуда, панцырь трещит и не может защитить его, потому что сама жизнь, а не Анна Каренина, казнит этого тупого, самодовольного сановника. Впрочем, он еще держится на ногах. Он сочиняет новые и новые меморандумы Анне, он пытается подействовать то на ее чувства матери, то на ее привычные убеждения светской дамы, то, наконец, на ее чувство жалости к нему, Каренину.

Все это кончается крахом. Так подводит Хмелев свою роль к ее кульминации — к «сцене примирения». Это самое глубокое и самое хмелевское место в спектакле.

У Каренина подкосились ноги. Он встал на колени перед Анной.

Конечно, это самая трудная для актера и, пожалуй, парадоксальная ситуация в спектакле, и у многих периферийных режиссеров, ставящих «Анну Каренину», прежде всего возникает мысль о том, не лучше ли полностью вымарать эту сцену. Но зачеркивать ее, конечно, нельзя — надо правильно объяснить ее.

Толстой великолепно, тончайшими деталями объяснил «колениопреклонение» Каренина. «Если обман, то презрение спокойное, и уехать. Если правда, то соблюсти приличия», — так рассуждает Каренин, получив телеграмму от Анны о том, что она умирает. С этими мыслями и приближается он по Невскому к особняку, где бьется в предсмертных муках Анна. Он хотел соблюсти приличия христианской морали и светского кодекса. Но жизнь и здесь сломала Каренина надвое.

Каренин всей душой жаждет смерти Анны. Но та в бреду говорит о том, что он, Каренин, позаботился бы

о Сереже, что у Сережи такие же глаза, как у Алексея Александровича. «Нет, нет. Я не боюсь его, я боюсь смерти». Есть у Толстого даже такая изумительная деталь: глаза Анны, находящейся в беспамятстве, смотрят на Каренина с таким умилением и восторженной нежностью, какой он никогда не видел в них. Только в бреду Анна подарила его таким взглядом. «Нет, ты не можешь простить! Я знаю, этого нельзя простить! Нет, нет, уйди, ты слишком хорош!»

И еще больше сказала Каренину сила собственных страданий. Глядя на муки умирающей Анны, он думал о собственном горе, о своем великом поражении, о позоре и тоске. И он зарыдал, упав перед Анной на колени.

Хмелев не мог рассказать зрителю о взгляде Анны, но он показал, как рассыпался панцирь, отгораживавший Каренина от жизни, каким слабым и жалким оказался в конце концов этот злой и ограниченный человек.

Что же, жалость к Анне или полнота собственных страданий, горечь собственного поражения заставила Каренина — Хмелева стать на колени перед Анной? Конечно, второе. Анна выздоровела, и от «примирения» не осталось и следа. Иначе и быть не могло.

И тогда все стало на свое место. Каренин хотел вернуть себе Анну, взять реванш у жизни, но из этого ничего не получилось. Снова завертели колесики «злой машины». И бессердечие Каренина стало еще более чудовищным. Так играет Хмелев сцену последнего разговора с Облонским.

Исчез ли в сцене «примирения» образ «злой машины»? Нет. Хмелев показал ее сложное устройство.

«Не волнуйся, Маша. Обойдется. Опять дождь идет. У меня горло заложило, и третий день насморк. Вот и платки носовые китайцы делать не умеют. Не платок, а будто солнце в океан уходит. Платок должен быть скромный».

Это — большевик-подпольщик Пеклеванов. Он произносит немного лениво и задумчиво свою тираду о насморке и носовых платках в ту минуту, когда кольцо шпиков сжимается вокруг него, когда спасение или гибель — дело минут. Волнение жены еще больше оттеняет его великодушное самообладание, потому что разговор о насморке

и чае, который ведет Пеклеванов, — это, конечно, обычный мхатовский разговор с подтекстом.

Какими актерскими средствами добился Хмелев замечательного эффекта в небольшой роли Пеклеванова из «Бронепоезда»? Он играл волевого, мужественного и исключительно умного человека, но роль свою построил на контрасте этих качеств с медлительностью, задумчивостью, добродушным юмором и даже, пожалуй, некоторой эксцентричностью Пеклеванова. Контраст между значительностью происходящих событий и пустячным разговором о носовых платках, волевым напряжением Пеклеванова и его медлительностью, контраст замедленного ритма всего эпизода и его стремительного финала с побегами и выстрелами — вот на чем был построен великолепный сценический эффект роли Хмелева в «Бронепоезде». Нужно ли говорить, что это вовсе не было ловким формальным трюком, что Хмелев шел здесь от живого человеческого характера, правдиво зарисованного в небольшом эпизоде?

Примечательно, во всяком случае, то, что Хмелев здесь, в одной из своих ранних ролей, мастерски воспользовался тем приемом, — условно назовем его приемом контраста, — которым он стал пользоваться так уверенно и талантливо в дальнейшем.

В самом деле, не так ли построена роль князя К. в «Дядюшкином сне»? Смехотворная внешность, полнейшая пустота взгляда, неловкие движения и жесты — и вдруг удивительные, задумчивые слова: «О, это был очаровательный сон!» — интонация, которая решительно сдвигает и ломает наши зрительские впечатления и ощущения. Если бы Хмелев стремился к мелодраматическому эффекту, он бы постарался всячески «разделать» сцену смерти князя. Но здесь он очень скромен, сдержан. А вот в сцене объяснения в любви, где актеру представляется возможность ярко контрастным приемом дать почувствовать зрителю всю жизненность, всю правдивость этого необычайного, неповторимого образа, там Хмелев не побоялся коснуться каких-то очень тонких, задушевных струн.

В «Горячем сердце» Хмелев играл дворника Силана. Незаметный, мизерный старикашка. Ходит по двору с метлой, прибирая мусор. Благообразная внешность обыкновенного русского старичка, который никаких особых свойств характера не имеет, никаких претензий



**Н. П. Хмелев в роли Скроботова
«Врачи» М. Горького. 1935 г.**

к окружающим не предъявляет. Он — сторонний наблюдатель в доме Курослепова, где ему отведен маленький уголок.

И вдруг этот простачок, тихоня, начинает разговаривать по-своему, по-настоящему. Оказывается, это человек упорный, он знает, чего хочет, он умнее своих хозяев, он посмеивается и над Курослеповым и над Градобоевым. Великолепен его диалог с Градобоевым — Тархановым: «Молчи». — «Молчу». Этот старичок, оказывается, колючий. Его голыми руками не взять.

Формы и приемы «контраста» в творчестве Хмелева разнообразны. Здесь никаких схем установить нельзя. Да и не в том суть дела.

«Дни Турбиных» — Алексей Турбин. Командирская выправка, военный шаг, статность, собранность человека, привыкшего к оружию. Видимо, это человек железной воли, сильный и целеустремленный. Среди своих опустившихся, расклеившихся соратников Алексей Турбин выглядит волевым командиром, который один только и способен держать в руках весь этот расноясавшийся сброд.

Но вот Хмелев показывает нам внутреннее состояние Алексея Турбина, его раздумья и тоску. Тоску неверия в то дело, которое он делает, тоску презрения к своим соратникам, тоску безнадежности и одиночества. Дело проиграно, бороться дальше бессмысленно и бесполезно, не нужна военная выправка и четкость команды, все это превратилось в нелепую позу, в детскую игру. Остается бесславная гибель. И здесь Хмелев нашел яркие и правдивые краски контраста, благодаря которым образ Турбина как бы просвечивает насквозь, становится прозрачным и совершенно законченным.

Прокурор Скроботов. Этот отпрыск николаевско-жандармской России выглядит в высшей степени элегантно, он подчеркнуто внимателен к своей внешности, он даже изящен. И все это исходит как будто от болезненно старательного желания скрыть, спрятать свою духовную суть, всю мерзость и низость своей человеческой сущности. Он морально отвратителен и именно потому, очевидно, так декоративно эффектен — это его непроизвольная, насущная забота.

Расслабленный, запуганный жизнью и людьми, страшными событиями бурного времени, царь Федор Иоаннович. Он мечется в муках безволия по своим палатам, он ищет

сочувствия, участия, человеческой теплоты, он мечтает о мире, покое, тишине. И вдруг в нем просыпается кровь Иоанна Грозного, вспышки жестокой воли, которые так ярко оттеняют бессилие и беспомощность этого жалкого потомка грозного русского правителя. И здесь Хмелев рисует своего героя приемами контраста, о которых совсем другими словами говорил Станиславский, вкладывая в них, впрочем, все тот же шекспировский, рембрандтовский смысл. Не раздвоение, а цельность образа подсказала Хмелеву эти краски, без которых характер Федора Ивановича был бы неполным, блеклым, одноцветным.

И, конечно, не раздвоение на «добро» и «зло», а цельность образа Каренина сказывается в тех тонких переходах от «машины» к «человеку», от жестокости к слезам, которые нашел в этой роли Хмелев.

Впрочем, есть в репертуаре Хмелева роли, где как будто нет места этому контрасту, роли, так сказать, монолитные. Например, Сторожев в «Земле».

Роль эта оказала плохую услугу многим актерам, обманув их своей «монолитностью», своей, если можно так выразиться, категоричностью. Казалось бы, какую игру красок можно найти в образе Сторожева, этого свирепого бандита, обреченного на верную и бесславную гибель? Если искать в роли какое-то равновесие «добра» и «зла», у актера ровным счетом ничего, кроме идейного и художественного провала, не получится. Но ведь этого от актера Станиславский и не требует.

Актер прежде всего должен показать истоки звериной злобы Сторожева. «Мне бы тысячу десятин, я бы королем стал... Я недавно сон видел. Будто бы я снова хозяином на своей земле. И такая она мне приснилась, ну, лучше и не надо. И столько ее, глазом не окинуть! Иду я по ней, и сердце радуется. И птицы надо мной поют. И нет ей конца и края».

У Сторожева есть своя «сверхзадача» в жизни, своя большая, неистребимая страсть. Эта страсть сделала Сторожева «волком», довела до иступленной ненависти к народу, отобравшему у него землю. Хмелев прежде всего показал эту страсть Сторожева к десятинам, громадное напряжение злобной страсти, силу сопротивления народу. Внутреннее напряжение Сторожева — вот первое,

что подчеркивает в его сценическом облике Хмелев. При этом он не думает ни о смягчении красок, ни о сглаживании острых углов.

Волевая собранность Сторожева помогает ему создать план действий, программу борьбы против советской власти, против трудового крестьянства. Фанатическая одержимость Сторожева не мешает ему быть расчетливым и дальновидным. Он знает цену демагогии и стремится привлечь на свою сторону некоторые слои крестьянства. В штабе Антонова он занимает очень удобную и выигрышную позицию, ограничиваясь ролью своеобразного советника, что не мешает ему быть подлинным вдохновителем, организатором, вожаком антоновских банд. Хмелев всячески подчеркивает эту расчетливость Сторожева, который предпочитает невидимо для зрителя водить марионеток антоновской шайки.

Но это только «теза» образа Сторожева, и Хмелев, как и в других своих ролях, показывает логическое развитие образа, обнажая его подпоготную. Действительно, лучшие куски роли Сторожева — в финале спектакля, где обнажаются все тайные пружины действия, где подводится итог антоновской авантюры. Антонов разгромлен, крестьянство бесповоротно встало на путь социалистического жизнеустройства, и Сторожев переживает горькие дни поражения. Каков он здесь, в финале спектакля?

Здесь Сторожев совсем другой. Жестокая правда поражения разбила, растоптала фантастические мечты Сторожева. От бандитского войска не осталось ничего. Жалкий и бессильный, валяется он с Антоновым на земле, во ржи, откуда вытаскают его сейчас крестьяне. Здесь Хмелев играет сцену, в которой образ Сторожева резко трансформируется. Он стреляет в бедняка Андрея Андреевича, который пришел косить рожь на его, сторожевской земле. Безумный, бессмысленный выстрел! Зачем понадобилось Сторожеву убивать Андрея Андреевича? Это убийство может только помешать Сторожеву скрыться, спастись от крестьян. Сторожев — Хмелев внешне сохранил свою рассудительность, трезвость, но он действует как безумец. Он, ловкий деляга, защищавший от расправы пьяной антоновской солдатни Фрола Баева, сейчас сам совершает бессмысленную жестокость. Так обнаруживается безумие его «трезвой» идеи о собственности, так прорывается наружу фанатическая



Н. П. Хмелев в роли Каренина
«Анна Каренина» Л. Толстого. 1937 г.

злости, прятанная под покровом рассудительной трезвости ловкого Сторожева. Черная страсть Сторожева обнажилась в своем чистом, «натуральном» виде.

Актерский эффект этой сцены напоминает лучшие куски хмелевских ролей — здесь Сторожев, сохранивший излюбленные свои манеры рассудительного и трезвого, не в пример Антоновым и Косовым, политик, безумствует, охваченный страхом и ненавистью. Только блуждающий, пьяный взгляд выдает его состояние.

Было бы нелепостью предполагать, что названный здесь прием объясняет деликом секреты актерского мастерства Хмелева. Никакой вообще прием не может составить сгедо художника. В этом случае он превратился бы даже не в ключ, а в отмычку — в актерскую отмычку, при помощи которой так легко «раскрывать» любой образ. Стоит только найти соответствующие контрастные краски, и задача решена. Нет, не к этому зовет своих учеников Станиславский.

«Кусок прожитой жизни» — так определил свое впечатление от одной из сыгранных Хмелевым ролей Лион Фейхтвангер. Игра противоречий в человеке, тайна внутренних движений его души, неожиданность проявлений его индивидуальности — вот что интересует Хмелева в каждой новой роли. Он любит разгадывать тайну человека, которого изображает на сцене, он стремится сказать о нем всю правду, которую узнал, о которой догадался. Вот почему так много неожиданных красок в каждой хмелевской роли. Вот почему появляются у него черты гротеска, когда сама жизнь рождает эти черты. Вот почему так часто строит он свои образы на контрастном сопоставлении «внутреннего» и «внешнего» — так любит он разгадывать жизнь.

К художественному обобщению Хмелев идет трудным, долгим, но единственно правильным путем. Легче всего создать видимость обобщения искусственно подчеркнутыми «типическими» чертами, в которых нет ничего единичного, индивидуального, частного. «Обобщение» многие актеры понимают как стирание индивидуальных черт и черточек данного образа как его идеализацию — «положительную» или «отрицательную». В наборе театральных актерских средств для таких поспешных «обобщений»,

которые Гегель называл «кичливой абстракцией», имеется все необходимое. Штамп внешнего облика, движения, речи, полный набор специфических актерских средств по любому «амплуа», дает возможность каждому ремесленно грамотному актеру быстро и без труда создать суррогат художественного обобщения. Хмелев, как и его старшие собратья по Художественному театру, идет к обобщению от подробности, от детали, от углубленного анализа каждой частной ситуации роли. К типичному он идет от единичного, а это и есть путь подлинного художника. Вот почему он не боится показать любой образ в том состоянии, которое противоположно его обычному, типическому состоянию, — вспомним слезы Каренина, медлительность Пеклеванова, вспышки жестокой воли удара Федора. Он часто идет «от противного», чтобы показать образ со всех сторон, во всех состояниях, таким, каким родила его жизнь.

Не сухая абстракция условного театра, не натуралистический «тишаж», а обобщенный человеческий образ, в котором сохранились все черты доподлинной действительности, — вот к чему стремится Хмелев.

На знамени своем Художественный театр при возникновении написал одно слово, один девиз — «правда».

В борьбе за художественную правду театр ломал традиционные театральные штампы, искал новые методы актерской и режиссерской работы. Отбрасывались привычные приемы создания спектакля и решения каждого отдельного его образа, производились сложные эксперименты с сценическим ансамблем в области педагогической и репетиционной работы. Их задачи сводились к одному — актер должен был забыть о векахи накопленных рецептах создания образа, он должен был искать в самом себе, в своей артистической индивидуальности образ своего героя. И тогда, когда актеру удавалось избавиться от наигрыша и от всего наносного, он создавал шедевры сценического искусства. Он говорил со сцены правду, ради которой и экспериментировал Художественный театр.

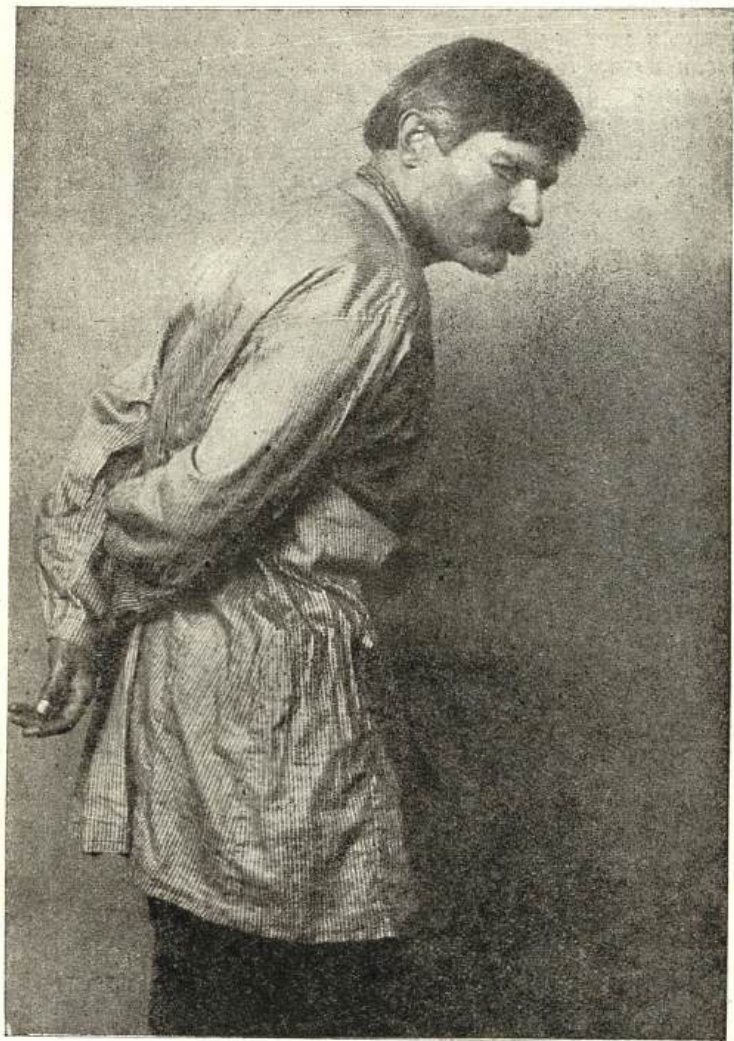
Но жизнь показала, что правда эта бывает разной — и трудной и легкой. Многие актеры мхатовской школы научились быть на сцене правдивыми, но далеко не всем из них удавалось подняться в своем творчестве до больших высот. Актер выходит на сцену в отличном, собран-

ном состоянии, он хорошо общается с партнерами, хорошо ведет линию сквозного действия, он во всем, во всех своих сценических поступках остается самим собой — никакого нажима, насилия над своей природой, никакого наигрыша. Но что же дальше? Где творческие взлеты, где сила воображения, темперамента, где яркость сценического образа? «Легкая правда» освобождала актера от штампов, делала его хорошим, полезным участником ансамбля, но она не вводила его еще к вершинам творчества, не делала его мастером. Для этого нужна была другая, более трудная правда — надо было уметь оставаться самим собой и в то же время творить большой и сложный образ, творить его силой собственной фантазии и воображения. Надо было оставаться самим собой и в то же время очень далеко уходить от себя — от своего маленького, будничного «я», которое, может быть, и не вмещает в себя бурь Шекспира и музыки Пушкина. Уметь оставаться самим собой в сложных малодоступных перевоплощениях, уметь находить в себе правдивые жизненные краски для образов, которые родились не здесь, не рядом, которые, может быть, на первых порах и непонятны и не родственны этому маленькому будничному «я», — вот такая задача стала в конце концов перед актером мхатовской школы.

Ее решили не все. Хмелев принадлежит к числу тех актеров, которые стремятся и достигают «трудной правды», которые не боятся странствовать в мире фантазии. Иначе он никогда не смог бы создать образа князя К. Конечно, и правду можно превратить в ремесло, — усидчивые занятия по системе Станиславского могут кого угодно научить быть естественным на сцене. Но «система» с этого только начинается, — она зовет актера дальше, к смелому творчеству свободной от штампов актерской индивидуальности, а на это ремесленники уже не способны.

В своем творчестве Хмелев практически решает и другие важнейшие вопросы актерского метода МХАТ. Например, вопрос о соотношении «интеллектуального» и «интуитивного» в творчестве актера.

«Линия интуиции и чувства» (термин Станиславского) была господствующей в значительной части предреволюционных спектаклей МХТ. МХТ заимствовал и сам пропагандировал некоторые творческие заветы импрессионизма, в пору расцвета которого он и родился. Культ интуиции



Ч. П. Хмелев в роли Сторожева
«Земля» Н. Вирта. 1937 г.

занимал особо значительное место в учении его основателей. Не логика, а интуиция должна была подводить актера к решению сценических задач. Так родился разлад мысли и чувства в игре мхатовского актера — разлад, узаконенный в годы работы МХТ над символистской и декадентской драматургией. Работа над революционной драматургией заставила мхатовцев пересмотреть свои взгляды на равновесие «интуитивного» и «интеллектуального».

Именно в эти годы начинает формироваться артистическая индивидуальность Хмелева. Весьма характерно его свидетельство о работе над ролью Пеклеванова.

«Я делал эту роль в те годы, когда большевики на сцене еще не появлялись иначе, как в «кожаной куртке». В моем распоряжении были две короткие сцены, написанные Вс. Ивановым скупно, но глубоко; в них нужно было показать революционера. Зерно роли я нашел аналитическим путем. С образа была снята всякая декламационность. Пеклеванов скромно появился на сцене, говорил тихим голосом, он был близорук и казался чудаком, но за его внешней необщительностью скрывались сосредоточенность, большой ум и душевная мягкость».

Здесь Хмелев перечисляет все элементы своей роли, найденные аналитическим путем.

«Алексей Турбин, человек без противоречий, закованный в мундир офицер, погибал, разуверившись в своей идее, убедившись в ее несостоятельности».

Великолепная по лаконизму характеристика — человек без противоречий. Хмелев был бы, впрочем, холодным актером, если бы находил все эти определения *только* аналитическим путем. Не меньшую роль играла и превосходно развитая интуиция — в этом мы убеждаемся на спектакле, глядя эмоционально насыщенную игру Хмелева. От интуиции к сознанию, от сознания к интуиции — таков путь актера в работе над ролью. А точнее — единство сознания и интуиции рождает эти образы, глубоко продуманные и столь же глубоко прочувствованные.

Остро развитое аналитическое чутье сделало Хмелева «режиссерским» актером — актером, который умеет по-режиссерски целно и последовательно продумать все детали роли. Не случайно, конечно, занялся Хмелев режиссерской деятельностью — это был закономерный этап его творческого роста.

Все это тесно связано с другой, чисто актерской проблемой — проблемой мастерства. Хмелев-актер профессионален в самом высоком значении этого слова. Он умеет *делать*, умеет *строить* роль.

Может быть, ни в одном другом искусстве не распространено в такой степени дилетантство, как в театральном. То, что актер имеет дело с готовым драматургическим материалом, то, что о трактовке образа заботится прежде всего режиссура, и, наконец, то, что актер является лишь одним из участников, одним из авторов художественного произведения, именуемого спектаклем, — все это в сильнейшей степени содействует распространению и узаконению актерского дилетантизма. Актер, доживший до седин и ни разу не задумавшийся о профессиональном знании законов своего мастерства, — не редкое явление.

Предвоенные годы расцвета импрессионизма и символизма, диктовавшие актеру отрицание «рацио», а затем годы анархического отрицания всех и всяческих законов реалистического искусства еще больше содействовали падению профессиональной культуры театра.

Творческий рост молодого поколения советских актеров был тесно связан с проблемой воспитания «думающего актера». Следует сказать, что у многих талантливых молодых советских актеров голос интуиции, свободный полет фантазии часто подменяется излишним «теоретизированием», рационализмом. У Хмелева этого нет. Он профессионален в такой степени, в какой это необходимо художнику, и весьма далек от праздного всезнайства.

Как часто зря расходуется критикой такие слова, как «создает», «строит», «раскрывает» образ. Актеры сплошь и рядом попросту исполняют роль — и «раскрытие» образа происходит самопроизвольно или вовсе не происходит. Хмелев знает законы своего мастерства и неуклонно следует им. Поэтому мы вправе говорить, что Хмелев строит, создает свои образы.

Хмелев решает в своем творчестве одну из проблем, поставленных перед актером Вахтанговым, — проблему «современного отношения» к образу. Хмелев мыслит, как художник, хорошо чувствующий свое время. Он далек от того «объективизма», которым были отмечены спектакли МХТ в годы реакции. Хмелев — партийный худож-

ник. «В Каренине я проявил, если можно так сказать, свое партийное пристрастное отношение к образу. Я жестоко порицаю этого человека и безжалостно, без остатка его разоблачаю». При этом Хмелев как художник-реалист умеет показывать явление действительности во всей его широте и глубине, не подменяя партийность навязчивой и абстрактной тенденциозностью.

Хмелев сочетает в своем творчестве традиции Художественного театра — традиции вдохновенного служения художественной правде — с принципами боевого, политически направленного искусства революционной эпохи.

Наконец, Хмелев чрезвычайно близко подошел к решению одной специфической мхатовской сценической проблемы — он умеет быть театральным, не изменяя принципам мхатовской борьбы с театральностью. Он умеет психологически, актерски оправдать самую острую театральную форму. Он расширяет круг творческих возможностей мхатовского актера.

Хмелев — художник сцены, знающий ее очарование, чуждый эпигонскому, псевдомхатовскому педантизму. Применительно к Хмелеву бессмысленны разговоры о вражде «театра» и «правды», — образ, созданный Хмелевым, правдив в такой же степени, в какой театрален. Это большая правда искусства, а не маленькая правда ремесленнического умения быть «естественным» на сцене. Это тесно связано с вопросом о мнимых и подлинных традициях Художественного театра.

Если мы будем искать учителей Хмелева среди представителей старшего поколения мастеров театра, то прежде всего вспомним Москвина. Именно у Москвина, игравшего и царя Федора, и Епиходова, и Луку, и Опескина, Хмелев научился широте и многообразию художественных замыслов. Именно у Москвина Хмелев мог научиться сложному актерскому умению — быть и лиричным и острым до сатирического гротеска, умению играть и «героя», и «простака», и «неврастеника». Москвин, как и его младший товарищ Хмелев, не боится яркой сценической краски, потому что умеет оправдать ее всем своим актерским существом. Традиция Москвина воплотилась в творчестве Хмелева, — это одна из самых плодотворных, живых, благородных актерских традиций Художественного театра.

Но, конечно, актерская родословная Хмелева (в пределах истории МХАТ) начинается не с Москвина, а с Станиславского. Этому человеку Хмелев обязан всем — и своими художественными идеалами и тем, что он уже создал. Станиславский пробудил в Хмелеве страсть к большой правде театра, правде остро мыслящего и тонко чувствующего художника. Творческая принципиальность и ненависть к штампам и банальностям самого хитрого свойства, принявшим защитные цвета лживой «простоты» и незадачливой «правдивости», — эта черта Станиславского нашла свое отражение и в творчестве Хмелева. Только у него Хмелев мог найти и нашел законы своего актерского мастерства.

Как и его учитель, создавший логически стройную систему и всегда, однако, утверждающий первородную власть вдохновения над художником, Хмелев сохраняет в своем творчестве равновесие интеллекта и интуиции.

Станиславский — живое олицетворение лучших традиций театрального искусства. Он воспитал в лучших своих учениках не только чувство художественной правды и простоты, но и любовь ко всему, чем богата сцена, — к живому, искрящемуся действию, к игре ритмов, переливам ярчайших сценических красок.

Станиславский всегда говорил о чувстве сценической правды и очень редко — о чувстве театра. Но всегда о нем думал.

Хмелев принадлежит к числу тех редких, подлинно артистических натур, которые обладают врожденным чувством театра.

Як. Варшаский

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	<i>Стр.</i>
<i>Любовь Гуревич, К. С. Станиславский</i>	3
<i>Л. Фрейдкина, В. И. Немирович-Данченко</i>	75
<i>Юр. Соболев, И. М. Москвин</i>	119
<i>Эм. Бескин, В. П. Качалов</i>	153
<i>С. Дурьмин, Л. М. Леонидов</i>	203
<i>Б. Ростопцкий, О. Л. Книппер-Чехова</i>	233
<i>Н. Волков, М. П. Лилина</i>	269
<i>Юр. Соболев, М. М. Тарханов</i>	289
<i>В. Залесский, А. К. Тарасова</i>	309
<i>Ю. Калашников, Б. Г. Добронравов</i>	333
<i>Ян. Варшавский, Н. П. Хмелев</i>	353

*Редактор Н. Зограф.
Худож. редактор В. Безпалова.
Техн. редактор А. Сидорова.*

Сдано в набор 8/VIII 1938 г. Подписано в
печать 23/III-1939 г. Форм. бум. 82×110^{1/2}.

П. л. 24. Б. л. 6. Уч.-авт. л. 22.

Зн. в п. л. 35616. Изд. № 1028.

Инд. 151. Тираж 5.000. Уполн.

Главлита № А — 3659.

Заказ № 2736

Отпечатано в типографии им. Воло-
дарского, Ленинград, Фонтанка, 57.
Вклейки — фотографии отпечатаны в
типографии им. Ивана Федорова,
Ленинград, Звенигородская, 11.

Цена 9 р.

Переплет 2 р.