



Борис  
**ЩУКИН**



. ИСКУССТВО .



# БОРИС ЩУКИН



ПАВЕЛ  
НОВИЦКИЙ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО,

"ИСКУССТВО"

*Москва 1948 Ленинград*




ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ТЕАТР  
*имени*  
Евг. ВАХТАНГОВА

*Иллюстрационный  
материал подобран  
музейной частью  
театра*

*Художественное оформление  
Е. ГОЛЯХОВСКОГО*







## Глава первая

# Ю Н О С Т Ь

Борис Васильевич Щукин родился 18 апреля 1894 года в Москве. Его отец, Василий Владимирович, из крестьян Волоколамского уезда, служил официантом в московском ресторане «Эрмитаж». Через несколько лет после рождения сына он переехал с семьей в город Венев Тульской губернии, а потом в Каширу. Там он держал буфет на железнодорожной станции совместно с другими компаньонами. Город Кашира стоит на Оке, через него идут водные и железнодорожные пути к Москве. Здесь, в привокзальном поселке и в городе, прожил Щукин до 11 лет, здесь учился в железнодорожном училище, сюда приезжал на каникулы из Москвы, когда поступил в реальное училище, здесь выступал в любительских спектаклях. Детство и юность Щукина связаны с Каширой.

Рос он среди железнодорожных рабочих и служащих. Его школьными товарищами были дети монтеров и слесарей. Атмосфера железнодорожных мастерских, станций, депо, семейный быт железнодорожных рабочих — этим воздухом дышал Щукин в детстве. Он по целым дням пропадал в депо, ездил на паровозах. Дороги уходили вдаль, яркая и пестрая жизнь пронеслась мимо. Вагоны были набиты людьми; люди наполняли живым, бурлящим потоком вокзальные здания, спешили, кричали и спорили, а потом все

исчезали, уступая место другим. Щукина увлекало это движение, но в то же время и утомляло его. Характер у мальчика был мягкий, добродушный, мечтательный. Медленный ритм жизни маленького городка, заокские дали и луга, печальная задумчивость русского пейзажа более соответствовали его склонностям.

Кроме общей беспокойной атмосферы железнодорожных путей и патриархальности каширского уклада, на формирование характера. Щукина влияли близкие люди, в особенности мать и ее братья.

Анна Петровна Щукина была родом из рязанской деревни. Ее отец, Петр Артемьев, почти всю жизнь тянул солдатскую лямку; после 25 лет службы он вернулся в деревню, а потом переселился с семьей в Москву, где работал сторожем-привратником на Казанском вокзале. Своим сыновьям он дал техническое образование. Один его сын, Александр Петрович Артемьев, стал старшим мастером вагонных мастерских. Другой, Дмитрий Петрович Артемьев, был электромонтером на Казанской дороге.

Мать Щукина очень любила рядиться, приглашать гостей, устраивать домашние спектакли. Она разбудила в сыне и всячески поощряла страсть к театральным представлениям. Втянутый матерью в круговорот театральных игр, Щукин мальчиком 9—10 лет научился ставить спектакли. Он сколотил труппу (сестра, школьные товарищи и мать — зачинщица и вдохновительница игр), построил из досок во дворе сценическую площадку, повесил ситцевый занавес — и театр был готов. Публика размещалась на поленьях, иногда собиралось до ста человек. Ставили водевили и фарсы Мясницкого, рассказы Чехова и Горбунова. Одним из самых деятельных участников домашних спектаклей, самым близким товарищем Щукина в школе и в играх был сын школьного сторожа Коля Самохвалов, к которому Борис Васильевич до конца жизни сохранил теплую привязанность. Впоследствии Щукин часто привозил Самохвалова в Москву и показывал ему лучшие спектакли столичных театров.

Наибольшее влияние на Щукина в детстве оказал дядя Дмитрий Петрович Артемьев. Одиннадцати лет Щукин попал в Москву. При помощи Дмитрия Петровича мальчика удалось поместить в реальное училище Воскресенского на

Мясницкой улице. В зимние и летние каникулы Щукин уезжал в родную Каширу домой, а в Москве все свободное от занятий время проводил у дяди в Сокольниках.

Дмитрий Петрович был незаурядный и довольно культурный человек. Он отличался общительным, неугомонно веселым характером, здоровым народным юмором. Для него было высшим праздником в свободный день попасть в театр или побродить по музеям. Он хотел все видеть, все знать. Именно он привил своему племяннику любовь к литературе и искусству, жадную тягу к культуре. Он заразил мальчика своей восторженной любознательностью, благоговейным отношением к искусству, нежной любовью к русской природе и русскому человеку. У него сразу установились приятельские отношения с племянником. Это была дружба взрослого, сохранившего в груди детское сердце и юг утратившего непосредственности восприятия, с ребенком. Такая дружба, много раз описанная Горьким в его повестях и воспоминаниях, очень закаляет характер. Благодаря дяде Щукин не потерял связи с рабочей средой. Его окружали слесаря и монтеры, электротехники, рабочие-подростки.

В школе Щукин попал в иную обстановку. Реальное училище Воскресенского было привилегированным учебным заведением для буржуазных детей. Чтобы определить племянника в «лучшую школу», Дмитрий Петрович использовал свои связи среди буржуазной либеральной интеллигенции. Новые товарищи Щукина, сытые, самодовольные, ничем особенно не интересующиеся, были сдержанны и скупы в своих чувствах; они встретили Щукина с холодной настороженностью и пренебрежением. Друзей и близких товарищей Щукин в такой школе не мог встретить. Он чувствовал себя там одиноким и держался особняком, ни к кому не ходил, оживал и раскрывался только в своей среде — у дяди в Сокольниках или дома в Кашире.

Зато в училище Щукин с головой окунулся в работу. Он был очень неуверен в себе, не отличался хорошей памятью, учеба давалась ему трудно. Но жажда знаний превозмогала все трудности.

Холодная отчужденность товарищей была возмещена вниманием учителей. Во главе училища стоял А. М. Воро-

нец, талантливый преподаватель математики, интеллигент чеховского типа, обладавший ироническим складом ума, поэтическим воображением и способностью воодушевлять своим предметом молодежь. Это был серьезный научный работник, энтузиаст, прекрасный педагог. Математика была его страстью. И не меньшей страстью было театральное искусство.

Щукину повезло: Воронеж был не только директором реального училища, но и классным наставником в классе Щукина. Он обратил внимание на любознательного, упорного ученика и заинтересовался им.

Воронец был неумолимым организатором всякого рода экскурсий и практических занятий. В 1910 году, когда Щукин был в VI классе, Воронеж возил учеников в Петербург, показывал им музеи и памятники великого города, целый день провел с ними на Путиловском заводе. Под Болшевым он вел археологические раскопки, исследуя с учащимися лесные курганчики.

Щукин стал преданным поклонником своего учителя, благодаря ему полюбил математику и наметил себе профессию инженера-механика. Традиции семьи, вся атмосфера детства, увлечение математикой, занятия в реальном училище, подготовлявшем молодежь в технологические высшие учебные заведения, деловые соображения — все располагало именно к такому решению. Что касается театра, то это могло быть дополнительным занятием, привязанностью. Seriously о театре как о профессии Щукин не думал, хотя горячо им увлекался.

В училище Воскресенского, как и во многих других московских школах, театральные интересы и пристрастия играли большую роль. Москва умела гордиться своими театрами. Воронеж любил водить свой класс на спектакли Художественного театра. Там Щукин впервые увидел «Горе от ума» и «Три сестры». Преподаватель русского языка и литературы Сливцкий был большим поклонником Малого театра. Он рассказывал учащимся о великих актерах старейшего русского театра. Щукин видел О. О. Садовскую, М. Н. Ермолову, приехавшего на гастроли В. Н. Давыдова. Все они произвели на него неизгладимое впечатление, особенно О.О.Садовская, предельной правдивостью своего искусства. Среди педагогов реального училища был один»

непосредственно связанный с театром. Речь идет о преподавателе химии В. П. Свободине, сыне актера Малого театра, талантливом рассказчике, часто выступавшем в концертах. Мастерство Свободина производило сильное впечатление на молодежь. Ученики часто уговаривали его прочесть что-либо, и в химической лаборатории исполнялся рассказ Чехова или Горбунова.

Так вся атмосфера московской жизни толкала Щукина к театру. С десятилетнего возраста он считал высшим счастьем попасть на спектакль. В Москве он побывал с дядей во всех театрах. Не было ни одной значительной постановки, которая бы осталась ему неизвестной. Но очаровал его и покорила Художественный театр. Щукин умом и сердцем понимал, что это самый правдивый театр. Все, о чем он мечтал, что читал в книгах, о чем ему говорили учителя и чему его учила жизнь,— все это глубоко, интересно и сильно раскрывалось на сцене любимого театра. Лучшие спектакли Художественного театра он смотрел по многу раз. Он приходил в театр за полтора часа до спектакля, в надежде увидеть входящих туда актеров. «Вот я стою у служебного хода и вглядываюсь в знакомые мне по сцене лица,— вспоминал Борис Васильевич в 1936 году.— Вот проходит Василий Иванович Качалов, во власти огромного сценического обаяния которого я находился тогда. Как много бы я дал тогда за возможность заговорить с этим замечательным артистом, поделиться той огромной радостью, которую доставляют он и его товарищи по сцене такому юному зрителю, как я. Но какая-то робость и застенчивость останавливали меня каждый раз, когда я пытался это сделать»<sup>1</sup>. Благоговейно и восторженно приглядывался юноша к строгой и торжественной атмосфере Художественного театра. Он полюбил его актеров, его здание, его строгий стиль. Все казалось ему значительным. Особенно поразили Щукина «Три сестры». Он увидел этот спектакль в 1910 году, когда ему было 16 лет. Это был день, когда в его жизни совершился перелом.

Меньше всего он думал о том, что когда-нибудь будет играть на сцене. Но театр поразила его особой, ранее никогда

<sup>1</sup> «Мой путь», «Советское искусство», 11 сентября 1936 года.



им не испытанной силой своего воздействия. Спектакль показался ему непревзойденным откровением человеческого сердца. Увидев его, Щукин потерял покой. Он понял, что театр может показать людей во всей сложности и многообразии их отношений, что театр может привязать к себе человека на всю жизнь. Как замороженный, в глубоком волнении всю ночь ходил Щукин по улицам Москвы. С этого дня он установил для себя правило-привычку: непременно смотреть два раза в год «Три сестры». Любимым актером Щукина стал В. И. Качалов. Затаив дыхание, юный Щукин следил за каждым жестом, за каждой интонацией великого артиста, стараясь понять, в чем секрет его могучего воздействия на людей. И это уже не было любопытство обыкновенного зрителя. Это была страсть профессионала, это было призвание. Щукин долго не смел себе в этом признаться. Стать профессиональным актером казалось безумной и неосуществимой мечтой. «Правда, я мечтал о театральной деятельности,— пишет Щукин,— но эти мечты имели смутный характер, и в них я не смел признаться самому себе». Щукин был очень неуверен в своих силах, а настоящее театральное искусство представлялось недоступной вершиной. Правда, Свободин занимался одновременно химией и театром. Значит, можно было совместить? Но Щукин не допускал и мысли о таком раздвоении. Он думал, что театр не его дело, что он может остаться только благоговейным поклонником театра, что ему нужно овладеть профессией инженера. Однако с 18 лет все чаще стала появляться мысль, что он напрасно подавляет свое влечение к искусству. Наперекор всем деловым соображениям юноша иногда очертя голову отдавался дерзкой мечте: хорошо бы попасть в Художественный театр на любое положение!

В 1913 году Щукин окончил реальное училище и поступил на механический факультет Московского высшего технического училища. Около трех лет он изучал высшую математику, теоретическую механику и технологические дисциплины. На практике работал лекальщиком в железнодорожном депо Каширы. Казалось, точные науки победили.

Но жизнь опрокинула расчеты и планы Щукина и по своему решила его судьбу. В июне 1916 года он был мобили-

зован и направлен в Московское Александровское военное училище. Щукин пришел в старинное военное училище, известное жестокими казарменными традициями. Дежурный по роте встретил его неистовой бранью. Под оглушительную барабанную дробь маршировали взад и вперед взводы солдат. Щукина облачили в широленные штаны и кургузую гимнастерку, обули в худые сапоги, из которых один был короче другого. Потом поставили в строй, и началась тяжелая муштра. Щукин в избытке получил представление о солдатской службе в царской армии, но приобрел также и суровую закалку, полезную для воспитания характера.

1 декабря 1916 года Щукин окончил военное училище и был назначен в саратовский запасный полк, где пробыл до августа 1917 года. Здесь формировались маршевые роты для отправки на фронт. В качестве младшего офицера строевых и нестроевых частей Щукин очутился в самой гуще солдатской массы. Настроение было отчаянное, на фронт спешно отправлялись наскоро обученные роты; уезжали с песнями, проклятиями и ругательствами. Солдаты признавали в Щукине своего, относились к нему с грубым добродушием, ценили его человеческое обращение, но плохо ему подчинялись.

В августе 1917 года Щукин попал на австро-германский фронт. Просидев в окопах у Стохода (на ковельском направлении) пять месяцев, Щукин многое понял. Окопные газеты познакомили его с политической программой большевиков. В ней для Щукина все было ясно. То был голос подлинной правды. Надо было кончать империалистическую войну.

Из пехоты Щукина перевели в артиллерию. По делам артиллерийской бригады ему приходилось часто ездить по маленькой железнодорожной ветке на станцию Маневичи (по направлению к Сарнам). Щукин видел нескончаемые потоки людей в серых шинелях, которые брали штурмом разбитые рыжие вагоны и уезжали в тыл.

Вскоре после Октябрьской революции Щукин демобилизовался и вернулся в Москву. Отсюда он попал в свою родную Каширу. Там был непочатый край работы. Он поступил слесарем в депо, в мастерскую по изготовлению изме-

рительных приборов и снарядов, ездил на паровозе в качестве помощника машиниста, обучал рабочих военному делу по заданию Всеобуча. И снова властно потянуло к театру. Товарищи, участники детских игр и школьных любительских спектаклей, стали его уговаривать принять участие в работах драматического кружка железнодорожного клуба. Щукин боялся себе признаться, что в грозе и буре революции, в тревоге фронтовых ночей, у паровозной топки, на распутях железных дорог, в аудиториях технического училища и в мокрых окопах Стохода он мечтал собственно об одном пути и готовил себя к одному призванию. В землянке на фронтовой заставе он вспоминал спектакли Художественного театра, Тузенбаха и Ивана Карамазова в исполнении Качалова, Мефистофеля, Дон-Кихота и Бориса Годунова в гениальном исполнении Шаляпина. К этим двум артистам обращались его мысли. Вот дорога жизни. К чему подавлять мечту об актерском призвании?

Работая в депо и на паровозе, Щукин решил еще раз испытать свои силы на сцене. В Кашире под руководством актера Александра в местном железнодорожном клубе действовал полупрофессиональный драматический кружок, в котором принимали участие товарищи и друзья Щукина. С ними он не раз выступал и раньше в любительских спектаклях, когда приезжал на каникулы в Каширу, будучи студентом технического училища. После демобилизации Щукин года полтора принимал самое активное участие в спектаклях кружка, переиграл с большим увлечением и подъемом множество ролей и начинал верить, что может стать настоящим профессиональным актером.

Щукин утверждал, что на сцене этого кружка он исполнил свыше ста ролей. Во всяком случае он играл много и был любимым актером местных зрителей, своего рода премьером каширского театра. Брался он за самые разнообразные роли.

Наряду с «Медведем» и «Мертвым телом» Чехова кружок ставил фарсы Мясницкого, комедии-водевили: «В бегах» Рассохина и Преображенского, «Оболтусы и ветрогоны» Яковлева, «Сперва скончались, потом повенчались» Максимова и прочие пустяки. Щукин участвовал во всех спектаклях. В «Касатке» А. Н. Толстого он играл Желтухина, в «Детях Ванюшина» Найденова — Константина, в

«Провинциалке» Тургенева — графа Любина, в «Днях нашей жизни» Л. Андреева — Онуфрия, в «На дне» Горького — Бубнова. Играл и серьезные роли и всякую макулатуру. Особенно любил тогда Щукин роль Троши в трехактном водевиле «Оболтусы и ветрогоны». Эту пьесу Щукин с товарищами разыгрывал еще в 1915 году. Исполнители трех главных ролей (Троши — Б. В. Щукин, Проши — Н. И. Самохвалов и Тереша — С. А. Осин) пользовались большой популярностью у местной публики. Любительские вечера и концерты, устраивавшиеся с благотворительной целью во время приездов Щукина на каникулы в Каширу, так и назывались «вечерами Троши, Проши и Тереша», даже когда в программе не было «Оболтусов и ветрогонов». Сохранилась программа «вечера Троши, Проши и Тереша», состоявшегося 7 апреля 1917 года, чистый сбор с которого пошел на «устройство общественного сада-сквера с детской площадкой на набережной реки Оки». В первом отделении—«В участке», сцена из недавнего прошлого А. Аверченко. Среди исполнителей: С. Осин—Тереша, Н. Самохвалов — Проша и Б. Щукин — Троша. Во втором отделении—концерт; среди номеров: Бороне Щукин— «На экзамене по истории» (юмористический рассказ Свободина). В третьем отделении—«Бедный Федя», скетч в двух картинах. В числе исполнителей — Н. Самохвалов и Б. Щукин. В четвертом отделении: «Танцы. Дирижирует Проша». Щукин, очевидно, приезжал в отпуск из Саратова.

Уровень каширских спектаклей по своим художественным качествам был невысок. Однако Щуки уже и в эту пору обнаружил необычайные для начинающего «самодельного» актера черты: он продумывал самым тщательным образом роли, тратил на них много усилий, добивался максимальной осмысленности, правдивости и естественности каждого слова и жеста. Юноша Щукин, «премьер каширского театра», начинал без (всякого руководства и помощи в провинциальном драмкружке молодых актеров-любителей, но начинал не как ремесленник, а как художник. В архиве Щукина сохранилось письмо актера смоленского театра В. Е. Брагина (Лапшина), который в молодости работал вместе со Щукиным в драматическом кружке каширского железнодорожного клуба.

Брагин писал Щукину в 1938 году:

*«Я работаю, как ты когда-то еще в Кашире,— ни одной фразы пустой, ни одного лишнего жеста, движения: все продумано от начала до конца и сделано. Я помню, у тебя, бывало, вся роль исчерчена, исписана, продумана. Я еще тогда обратил внимание на эту черту в твоём творчестве. Ты любил кабинетную работу, филигранную отделку — всегда была видна мысль, идея, целеустремленность».*

Эта характеристика может быть отнесена ко всей жизни Щукина.

С самых первых своих шагов на сцене он вкладывал в работу громадный труд, упорство искания, стремление к четкой и точной форме, исключительную добросовестность.

В молодости Щукин очень увлекался стихами, даже любил мелодекламацию. Он много работал над мелодикой и ритмикой стиха. С упоением читал стихи Пушкина. Потом, в студии, он уже никогда не выступал со стихами,— его смущала искусственность стихотворной речи. Исключение он делал только для Пушкина, которого всегда читал очень хорошо, всю жизнь любил как самого близкого человека и ставил выше всех поэтов мира.

Х. Н. Херсонский справедливо пишет о каширском периоде жизни Щукина: «Не имея большой книжной эрудиции, он уже тогда обладал той личной культурой, которая дается людям глубокого ума, наблюдательным, душевным и строгим к себе. Отличительной чертой его характера была бескомпромиссная, скрытая за мягкостью и застенчивостью принципиальность и последовательность во всем, что он ставил себе задачей. Как бы малограмотна и легкомысленна ни была обстановка любительских спектаклей, она не засасывала его. Она не привила ему дилетантского отношения к профессии актера.

Он рос неторопливо как художник-реалист, осваивая в ту пору законы сцены почти самостоятельно. Он брал их не столько в теоретическом изложении, сколько, так сказать, всем телом и логикой труда актера, добиваясь простой и ясной убедительности поведения героя на сцене»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Б. В. Щукин», «Новый мир», 1940, № 11—12.

В августе 1919 года Щукина снова призвали на военную службу — уже в Красную Армию. Он попал в московское артиллерийское училище — школу старших инструкторов при II артбригаде—и работал адъютантом школы до 1921 года.

Очувтившись в Москве, Щукин сразу был охвачен театральными воспоминаниями и впечатлениями. Опыт всей жизни, влияние многих близких людей, собственные склонности вели его к театру. Днем Щукин был занят в школе, а вечера у него были свободные. Он решил посвятить их театру. Щукин отправился на приемные экзамены в Первую студию Художественного театра. Там с ним разговаривали Е. Б. Вахтангов и Б. М. Сушкевич. Но Щукина постигла неудача. Из разговора выяснилось, что руководителей не устраивает студиец, свободный только по вечерам.

Впоследствии, когда Щукин работал в Третьей студии, Вахтангов однажды на репетиции протянул ему записку: «Щукин, я рад, что Вы не попали в Первую студию. Я рад, что Вы у нас». Вахтангов был доволен тем, что Щукин оказался его учеником.

В начале января 1920 года Щукин прочел в газете объявление о приеме в студию Вахтангова. В назначенный час он направился в студию, находившуюся тогда в Мансуровском переулке на Остоженке. Вахтангов был болен, и испытания производил Б. Е. Захава.

Л. П. Русланов рассказывает о приемном экзамене Щукина:

«Шел урок первого курса. Вел его Б. Е. Захава, который в конце урока предупредил нас:

— Не расходитесь, мы прослушаем новичков, поступающих к нам в студию.

Он заглянул в список и сказал:

— Гражданка... гражданка Щукина. Прошу на сцену.

— Гражданин Щукин?!—раздался из угла вежливый голос с разясняюще-вопросительной интонацией.

— Разве? А здесь написано: Щукина. Очевидно, ошибка...

— Повидимому,— вежливо согласился тот же голос из угла.

Зал дружно расхохотался.

На маленькую сцену вышел большеголовый, крутолобый человек, одетый в красноармейскую форму, с обмотками на ногах. Он щурился от яркого света, скрывая этим свое смущение. От его широкоплечей фигуры веяло силой и здоровьем. Казалось, что, несмотря на естественное волнение, несмотря на многочисленную аудиторию, ему, в общем, неплохо на сцене, даже как будто уютно, поэтому он и улыбается такой широкой улыбкой.

Щукин прочитал юмористический рассказ «Экзамен по географии». Читал он очень волнуясь, но с тем мягким юмором и искренностью, которые сразу завладевают вниманием аудитории.

Когда он кончил чтение, Захава спросил:

— Что вы можете еще прочесть?

— Я хотел прочитать,— последовал ответ,— «Как хороши, как свежи были розы».

В зале раздался новый взрыв хохота.

Но испытуемый не огорчился. Казалось, он и сам готов был расхохотаться вместе с нами.

— Не подходит? — робко спросил он.

— Да-а... Может быть, у вас есть что-нибудь другое?

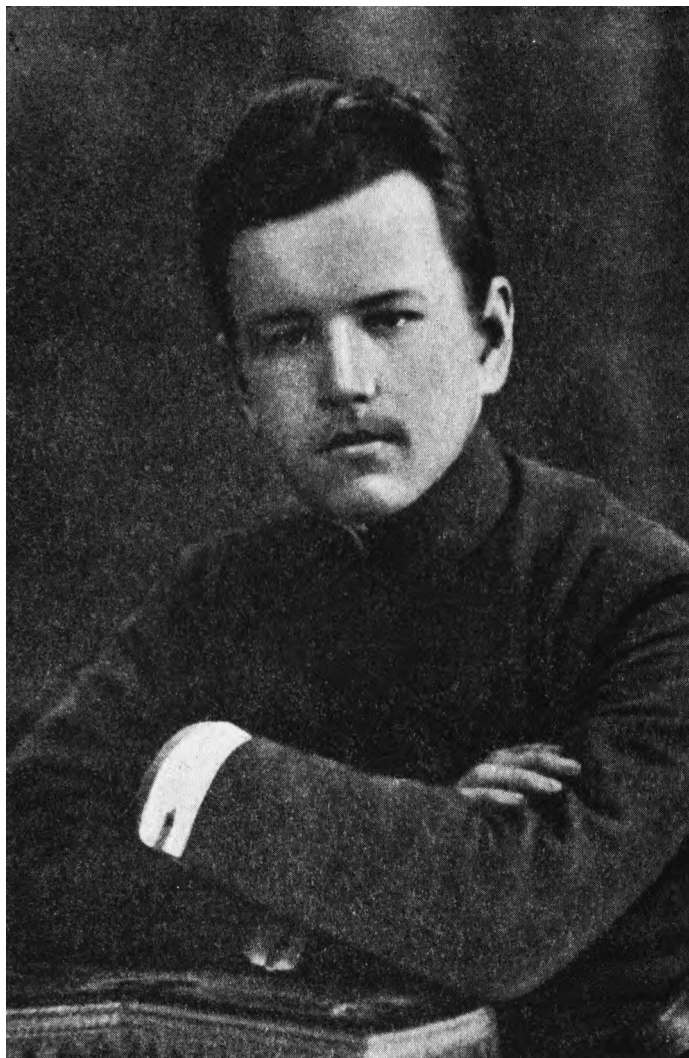
— Нет. Мне хотелось бы прочитать это.

И он начал читать тургеневское стихотворение в прозе. То ли вещь к нему не подходила, то ли Тургенез звучал в боевые двадцатые годы большим анахронизмом, но мы не могли удержаться от смеха. Б. Е. Захава остановил его и предложил показать импровизированный этюд при участии еще одной ученицы. Тема этюда — ожидание в приемной студии перед экзаменом.

Начался этюд. Мы сразу поверили, что ученик действительно ждет экзамена. Он вел себя жизненно правдиво и просто. Его верное поведение на сцене невольно подчеркивала его юная партнерша, которая все время пыталась «играть», что ей совершенно не удавалось.

Мы с интересом следили за развитием этюда. Ученик тихо, оглядываясь на дверь, чтобы его не услышали, рассказывает, как он пришел в студию записываться на экзамен. Рассказывает со всеми подробностями, талантливо.

— Спасибо, довольно!



Б. В. Щукин.  
1912 г.



Через несколько минут стало известно, что Щукин принят в число воспитанников студии Вахтангова»<sup>1</sup>.

Сам Щукин рассказывает о своем приемном экзамене.

Я прочел юмористический рассказ «Экзамен по географии». Мое чтение имело большой успех у экзаменаторов. Они долго хохотали и просили меня прочесть еще что-нибудь юмористическое». Но я заупрямился, мне хотелось показать себя и с другой стороны. После долгих препирательств я прочел тургеневское «Как хороши, как свежи были розы». Но, очевидно, мое исполнение этой вещи не произвело большого впечатления, так как меня прервали посередине».

Экзаминаторам понравилось благородное обаяние молодого артиста, его несомненный реалистический талант, мягкий, мудрый юмор. Они еще не знали, какой большой жизненный опыт накоплен этим юношей, как хорошо он изучил русского рабочего и солдата, простого русского человека. Они еще не знали, какой серьезной театральной культурой, добытой самостоятельным трудом, обладает этот начинающий актер, какое великое чувство ответственности перед народом и искусством принес он в театр.

Щукину было тогда 26 лет. В студию, которой руководил Вахтангов, он попал не случайно. Юношеское увлечение Художественным театром, преклонение перед Качаловым и Шаляпиным, культ Пушкина, благоговейное отношение к искусству как подвигу, страстное искание правды, жажда мастерства, весь личный опыт жизни, органическая связь с народными<sup>1</sup> массами, творящими революцию,— все то, что принес с собой в театр Щукин, роднило его с творческими стремлениями и делом жизни Вахтангова.

<sup>1</sup> Л. П. Русланов, Народный артист великой страны, «Литературная газета», 20 сентября 1936 года.



1

Вахтангов был одним из основоположников молодого советского театра. Он был смелым искателем, разведчиком новых путей, самостоятельным художником, работавшим далеко впереди самых передовых позиций театрального фронта своего времени. Он не был человеком без роду и племени и знал свою родословную. В Московский Художественный театр он пришел преданным учеником, жаждущим истины и пытающимся активно ее завоевать. На всю жизнь он сохранил благоговейное отношение к К. С. Станиславскому и его театру. Лучшие достижения Московского Художественного театра, его творческая методология, система воспитания актера и творческая этика были восприняты Вахтанговым с убеждением и энтузиазмом самого пламенного последователя и ученика. Но он не был просто выдающимся и талантливым режиссером Художественного театра. Он был неутомимым борцом за новый театр. Ведь настоящий ученик не тот, кто эпигонски повторяет своих учителей, а тот, кто развивает их учение, делает новые открытия на путях, ими проложенных.

Выражая общие эстетические принципы Московского Художественного театра с максимальной глубиной и чис-

тотой, Вахтангов стремился вперед, хотел преодолеть некоторые устаревшие традиции Художественного театра, мешавшие его творческому росту, и открыть новые горизонты. Самые выдающиеся деятели русского театра сумели верно и глубоко понять и оценить талант Вахтангова.

Станиславский считал Вахтангова одним из немногих самых близких своих учеников, наиболее глубоко и правильно понимающих его систему. Никто не может сказать» что Станиславский когда-либо льстил или лукавил в своих отзывах и оценках. Он умел выбирать самые правдивые слова.

На своем портрете, который он подарил Вахтангову 20 апреля 1915 года, Станиславский написал: «Я благодарю Вас за большой и терпеливый труд, за убежденность, скромность, настойчивость и чистоту в проведении наших общих принципов в искусстве». На другом портрете, подаренном Вахтангову 18 апреля 1922 года, когда определилась ведущая роль Вахтангова в советском театре, Станиславский сделал более категорическую надпись: «Милому, дорогому другу, *любимому* ученику, талантливому сотруднику, *единственному* преемнику; первому, откликнувшемуся на зов, поверившему новым путям в искусстве; много поработавшему над проведением в жизнь наших принципов; мудрому педагогу, создавшему школы и воспитавшему много учеников; вдохновителю многих коллективов; талантливому режиссеру и артисту, *создателю новых принципов революционного искусства. Надежде русского искусства, будущему руководителю русского театра*».

Когда Вахтангов умер, Вл. Ив. Немирович-Данченко в беседе с сотрудником «Театральной Москвы» сказал:

«Тот Художественный театр, *каким он должен стать*, понес незаменимую потерю. В лице Е. Б. Вахтангова утрачен настоящий режиссерский талант, который говорил на языке новом, но Художественному театру понятном... Корнями своего театрального мировоззрения Е. Б. Вахтангов до последних дней своей жизни, несомненно, оставался в Художественном театре. В то же время он был необыкновенно чуток к звучанию современности в театре вообще».

На спектакле в Московском Художественном театре памяти Вахтангова 29 ноября 1922 года Вл. Ив. Немирович-Данченко высказывается еще определеннее:

«Сдвиг в искусстве совершается не часто. Но таким режиссером и был покойный Вахтангов. В Художественном театре Вахтангов учился его основному закону — закону внутреннего оправдания. Каждый шаг актера должен быть внутренне оправдан. Этот закон внутреннего оправдания Вахтангов сохранил для себя на всю жизнь... Наверное, мы тяжелили искусство. А Вахтангов это «отяжеление» отбрасывал. Ведь у него было органическое свойство во все вносить красивую легкость. *Он создавая новый театр.* Подход к пьесе должен быть свободным, таким, какой наиболее данному произведению соответствует. С удивительной чуткостью он ловил черты нового театра и умел их синтезировать, сочетать с тем лучшим, что было в Художественном театре. Новый же театр предугадывался им настолько ярко, что *Художественный театр явственно ощущает, что именно Вахтангов оказал сильный сдвиг в его искусстве*».

В. И. Качалов, посмотрев «Принцессу Турандот», последнюю постановку Вахтангова, его лебединую песнь, писал: «Теперь я вижу, что постановкой «Турандот» мы опередили Европу на триста лет вперед. Это настоящее очаровательное искусство. За границей я задыхался и теперь чувствую, как живительный воздух проник в мои легкие».

Эти заявления основателей Московского Художественного театра убедительнее всяких иных оценок. Мы должны прислушаться к их словам и понять, в чем состояло живительнее, освобождающее начало в искусстве Вахтангова, какое новое слово он принес в театр, в чем заключался сдвиг в творческой деятельности Художественного театра, который стимулировал Вахтангов. Одним словом, что такое метод Вахтангова и каковы его основные принципы?

## 2

С самых первых шагов своей творческой деятельности Вахтангов обнаружил самостоятельность и независимость мысли. При первом близком соприкосновении с Москов-

ским Художественным театром Вахтангов не ограничился ролью робкого неопита и пассивного подражателя. От Художественного театра он хотел получить не только самый правильный метод воспитания и работы, но и могущественный стимул для самостоятельных творческих исканий. Не довольствоваться достигнутым, а идти дальше — таково было настроение Вахтангова уже при поступлении в Художественный театр.

Вахтангов окончил драматическую школу Адашева 12 марта 1911 года. Накануне этого дня он имел первую беседу с К. С. Станиславским. 15 марта он был зачислен в Художественный театр. А 15 апреля он уже мечтает об организации собственной студии, о большой самостоятельной работе, сущность которой должна состоять в проверке учения Станиславского и в дальнейшем развитии творческого метода Художественного театра. «Хочу образовать студию, гдг бы мы учились,— пишет Вахтангов в своем дневнике.— Принцип — всего добиваться самим. Руководитель — все. Проверить систему Константина] Сергеевича] на самих себе. Принять или отвергнуть ее. Исправить, дополнить или убрать ложь... Радость — искать в творчестве».

Первые годы самостоятельной творческой работы Вахтангова, примерно до 1916 года, посвящены усвоению и применению системы Станиславского. С 1916 года, в особенности же с 1917, начинается «исправление и дополнение» системы, разработка творческих принципов нового театра.

Глубокую неудовлетворенность творческой практикой Художественного театра Вахтангов почувствовал весной 1916 года. Приближались величайшие события. Самые чуткие художники остро чувствовали надвигающуюся революцию. Эпоха требовала от художника исключительной прозорливости.

И в театре в эти годы нужны были совсем иные темы. Психологический и бытовой натурализм, мещанский сентиментальный гуманизм, мелодраматическая риторика театральных постановок оскорбляли Вахтангова. 14 апреля

1916 года он пишет в своем дневнике: «У нас в театре, в студии и среди моих учеников чувствуется потребность в возвышенном, чувствуется неудовлетворенность «бытовым»

спектаклем, хотя бы и направленным к добру». Вахтангов говорит о передовых театрах, в которых он работал: о Художественном театре, о Первой студии Художественного театра и о своей студенческой студии. Они не могли преодолеть натурализм и христианский гуманизм. Жизнь требовала от них героической приподнятости, идейной значительности, «возвышенного» репертуара и стиля. Эти требования бесконечно возросли после Октябрьской революции. Вахтангов понимал величие задач, которые выдвигала перед искусством эпоха, и бессилие некоторых театров справиться с этими задачами. «Я хорошо понимаю, что студия наша (речь идет о Первой студии.— П. Н.) идет вниз и нет у нее духовного роста»,— пишет Вахтангов, а 24 ноября 1918 года отмечает в своем дневнике: «Почему у меня сегодня такая тоска? Бесперывная. Что-то предчувствуется как будто неясно. Неясно, а оттого беспокойно... Вообще, пора бы мне думать о том, чтобы осмелеть и дерзнуть». Надо найти в себе силы, чтобы перешагнуть через «Росмерсхольм», «Праздник мира», «Потоп» и другие пьесы, далекие от насущных вопросов современности. Чтобы создать новый театр, достойный героической и трагической эпохи, нужен новый героический репертуар и сценическое воскрешение самых выдающихся произведений мирового классического репертуара, разрешающих коренные проблемы жизни. «Надо взметнуть, а нечем,— продолжает Вахтангов свою запись 24 ноября 1918 года.— Надо ставить «Каина»... Надо ставить «Зори», надо инсценировать библию. *Надо сыграть мятежный дух народа.* Сейчас мелькнула мысль: хорошо если бы кто-нибудь написал пьесу, где нет ни одной отдельной роли. Во всех актах играет только толпа... Идут на преграду. Овладевают. Ликуют. Хоронят павших. Поют мировую песнь свободы. Какое проклятье, что сам ничего не можешь и заказать некому...»

Вахтангов видит величавые массовые сцены такой героической мистерии. Он видит, как «идут века», он слышит «песнь надежды тысячи приближающихся грудей» — это «идет народ строить свою свободу».

Вахтангов мечтает о величественной тематике, по своим идейным и жизненным масштабам равной тематике байроновских мистерий. Надо показать в театре судьбу челове-

ства, историю его цивилизации и культуры, его путь к победе. Надо создать образ героического вождя народа и образ героического народа. Таков смысл слов Вахтангова: «Надо сыграть мятежный дух народа». Он мечтает заказать пьесу о библейском Моисее. Но не Моисей сам по себе интересует Вахтангова, а образ вождя, который выводит свой народ в обетованную землю. Искусство должно говорить о самом главном и великом. «Театр должен служить человеку как помощь в больших вопросах жизни»,— говорил Вахтангов (уроки в студенческой студии). Новая эпоха в истории человечества должна породить новое искусство. Вахтангов сознавал это и страдал от творческой и идейной бедности современного ему репертуара. Были драматурги, владевшие драматургической формой и техникой, но они не слышали великой музыки революции, их сердца были разрезаны интеллигентским скептицизмом, недоступны энтузиазму. «Что талантливо—то мелко»,— говорил Вахтангов про этих обывателей. Были услужливые приспособленцы, которые с охотой брались за любую тематику. Но «что охотно возьмет — то бездарно»,— говорил Вахтангов. Тем не менее новый театр должен был сделать героические усилия, чтобы создать репертуар, достойный эпохи социалистической революции. Все мечты Вахтангова о репертуаре нового театра свидетельствуют о его стремлении к большому, героическому искусству. Так созрел *первый творческий принцип Вахтангова*: *театр должен говорить главным образом о больших вопросах жизни. Идейная значительность, масштабность тематики — первое свойство нового театра.*

Требование большой революционно-философской тематики было для Вахтангова программой нового театра. Это было поворотом, тем сдвигом, о котором говорил Вл. Ив. Немирович-Данченко.

Этот принцип идейной масштабности тематики не являлся отрицанием жанрового многообразия театра. Перед художником стоит задача выразить жизнь во всем богатстве ее проявлений. Поэтому нужны не только драмы и трагедии,— нужны водевили и оперетты, и даже фарсы. Но самая блестящая комедийная форма и самая захватывающая интрига не могут и не должны затемнять идейную на-

правленность произведения. Когда Вахтангов мечтал о спектакле, во всех актах которого играет только толпа, он говорил о революционной оратории, которая может быть поставлена средствами музыкального и театрального искусства, о поэтическом, высокохудожественном народно-героическом театре нового типа. Поэтому он так интересовался театральными идеями Ромен Роллана.

Это стремление Вахтангова к героическому не исключало, однако, ни смеха, ни свободной иронии, ни насмешки. Спектакли Вахтангова были насыщены веселой шуткой, полны жизни, искрились смехом, кипящим весельем «капустников».

### 3

С требованием идейной масштабности тематики в новом театре тесно связан *второй творческий принцип Вахтангова — принцип народности искусства.*

Война и революция пробудили в Вахтангове творческую самостоятельность и дух критической проверки, которые были так характерны для него в дальнейшем. Он прозревал контуры нового великого театра, рожденного в грозах и бурях Октябрьской революции, и поэтому требовал, чтобы театры, возникшие до революции, идеологически и творчески изменились, приобрели новое качество. В записях, озаглавленных «Ради чего хотелось бы работать в ТЕО (март 1919 года), Вахтангов говорит:

«Революция закончила рост театров, до сих пор существовавших. Она, так сказать, обрезала новые возможности на старых, может (быть и прочных, рельсах... Если они не хотят стать «старым театром», театром-музеем, им надо резко изменить что-то в своей жизни. Театры, которые ко дню революции успели завершиться,— те будут в музее на почетных местах в энциклопедии русского искусства. Те, кто не успел сложиться,— умрут... Надо дать понять людям, что если они хотят творить новое, надо сохранить свое прекрасное старое и начать *снова* строить новое».

Острое и глубокое ощущение современности характерно для Вахтангова с конца 1917 года. В первые же дни революции он оказался в шеренге художников, бесповоротно



связавших свою судьбу и судьбу своего дела с народом. Да, Вахтангов сохранил в своих эстетических суждениях много субъективно-идеалистических и мистических представлений, не мог до конца преодолеть жалостливый гуманизм и отказаться от народнической терминологии. Но он понял, что наступила новая эпоха в истории человечества, что новое искусство будет создано народами и художниками, творящими его волю. Понял и стал творить и проповедывать новое.

«Надо же понять, наконец,— писал Вахтангов в той же статье,— что все старое *кончилось*. Навсегда. Умирают цари. Не вернуться помещики. Не вернуться капиталы. Не будет фабрикантов. Надо же понять, что со всем этим покончено. И новому народу... надо показать то хорошее, что *было*, и хранить это хорошее *только* для этого народа. А в новых условиях жизни, где главным условием новый народ, надо так же талантливо слушать, как и в старой жизни, чтобы сотворить новое, ценное, большое... Надо набираться творческих сил у народа. Надо *созерцать* народ всем творческим существом.

Никакие дебаты, дискуссии, беседы, лекции и доклады не создадут нового театра.

Должны появиться художники тонкие и смелые, чувствующие народ. Они должны появиться или из среды самого народа, или это должны быть люди, «услышавшие» бога народа. Вот тогда и придет новый театр...

Для того чтобы творцами нового были те, которые попали ко дню революции в старое искусство, надо, чтобы они поняли, как дурно люди жили до сих пор; как прекрасно то, что сейчас совершается у человечества, что всему старому — конец».

Вахтангов пришел к убеждению, что театр должен стать орудием народа, творящего революцию. И он с негодованием обрушивается на тех художников, «кто грубо и неталантливо, слишком поверхностно и эгоистично, недалеко-видно и малодушно отворачивается, бежит, прячется, уходит от народа, от тех, кто строит жизнь, от тех, чьи руки создают ценности»<sup>1</sup>.

Художник театра должен выбирать между старым и но-

<sup>1</sup> Мысли в дневнике о книге Р. Роллана «Народный театр», 1919.

вым миром. Революция красной линией разделила мир на «старое» и «новое». «Как может душа художника не почувствовать, что «новое», только что им созданное, но созданное «до» Нее, уже стало старым сейчас же «после» первого шага Ее («С художника спросится»).

Вахтангов ясно понимал, что новое искусство — это не вычурное и утонченное индивидуалистическое искусство, изобретающее экстравагантные формы, а искусство, наиболее глубоко выражающее стремления, духовную жизнь и характер народа. Самое ужасное проклятие для художника — отрыв от жизни народа, от широких народных масс, узкий профессионализм. Самое большое счастье для художника и источник его творческой силы — умение выразить в своих произведениях думы и чувства народа, быть голосом народной души. Горький назвал творчество Пушкина «самым полным выражением духовных сил России». «Истинная национальность состоит не в описании сарафана, а в самом духе народа», — сказал Гоголь. «Литература есть создание народа: в ней, как в зеркале, отражается его дух и жизнь; в ней... видно назначение народа, место, занимаемое им в великом семействе человеческого рода». В этих словах Белинского содержится критерий народности искусства. «У кого есть талант, кто поэт истинный, тот не может не быть народным».

Это понял в 1918—1919 годах Вахтангов.

«Или с народом, или *против* народа, но не вне его, — писал Вахтангов 31 марта 1919 года в заметке о народном театре. — Художник должен прозреть в народе, а не учить его. Художник должен вознестись до народа, поняв высоту его...»

«У человечества нет ни одного истинного великого произведения искусства, которое не было бы олицетворенным завершением творческих сил самого народа, ибо истинно великое всегда подслушано художником в душе народной» («С художника спросится»). «То, что не подслушано в душе народной, то, что не угадано в сердце народа, — никогда не может быть драгоценным... Надо набираться творческих сил у народа. Надо *созерцать* народ всем творческим существом»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Ради чего хотелось бы работать в ТЕО», март 1919 года.

Всякий талантливый и чуткий художник является совершенным инструментом, в котором народ обретает свой голос и говорит самое главное о себе. «Художественное устремление должно выхватить,— говорит Вахтангов,— из груди народа скованное в этой груди слово. Без художника оно будет стелиться по земле и не найдет своей формы... Художник — кристаллизатор и завершитель символов, до него хранившихся в искусстве народном»<sup>х</sup>. К этой замечательной формуле Вахтангов присоединяет другую, столь же глубокую: «Талантливый режиссер — достояние народа».

«Если художник хочет творить «новое»... то он должен творить «вместе» с народом. Ни для него, ни ради него, ни вне его, а вместе с ним. Чтобы создать новое и одержать победу, художнику нужна Антеева земля. Народ — вот эта земля».

«О каком же народе идет речь? — спрашивает Вахтангов в конце статьи «С художника спросится». — Ведь мы все — народ». И отвечает: «О народе, творящем революцию». О народе, который создал все прекрасное на земле и который творит новые формы жизни. О народе, завоевывающем счастье и создающем социалистическое общество.

Вахтангов понимал также, что связь с народом — единственная форма бессмертия для художника:

«То, что отложилось в народе,— непременно бессмертно. Вот сюда художник должен устремить глаза своей души» (31 марта 1919 года).

Все эти мысли Вахтангова, обосновывающие его принцип народности искусства, весьма близки к основным эстетическим идеям Горького. Горький утверждал, что все поэтические обобщения, прославленные образы и типы мировой литературы издревле даны в сказках, мифах и произведениях фольклора. Горький говорил о гигантской духовной и творческой силе народа, которой только и возможно объяснить непревзойденную и по сей день глубокую красоту мифа и эпоса. Горький вдохновенно прославлял бессмертие народа. «Народ не только — сила, создающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякае-

<sup>х</sup> Из записной тетради, 31 марта 1919 года.

мый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них—историю всемирной культуры». Так писал Горький в статье «Разрушение личности» в 1908 году. Иегудина из романа Горького «Исповедь» дает резкий отпор Матвею, непочтительно отозвавшемуся о русском народе: «Знаешь ты, что такое Русь? И что есть Греция, сиречь Эллада, а также — Рим? Знаешь, чьею волею и духом все государства строились? На чьих костях храмы стоят? Чьим языком говорят все мудрецы? Всё, что есть на земле и в памяти твоей, всё народом создано, а белая эта кость только *шлифовала* работу его...»

«Коллективу как бы свойственны сознание его бессмертия и уверенность в победе над «семи враждебными ему силами»,— говорил Горький в докладе на съезде советских писателей 17 августа 1934 года. В Италии на мемориальной доске в честь Джованни Пасколи Горький написал: «Умирает человек — Народ бессмертен. И бессмертен поэт, чьи песни — трепет сердца его Народа».

Совпадение мыслей Вахтангова и Горького не случайно. Крупнейшие художники советской эпохи должны были мыслить согласно по основному вопросу искусства — по вопросу о народности. Во всех высказываниях Вахтангова советского периода эта тема является основной.

Но принцип народности не сводится к тематике. Выбор темы не гарантирует национальной самобытности и оригинальности. Шекспир народен и в «Отелло», и в «Гамлете», и в «Мере за меру», как Пушкин народен в «Бахчисарайском фонтане» и «Цыганах». Дело тут в самом содержании творчества, в мировоззрении художника и глубине его связи с народом.

Вахтанговское требование идейной тематики, требование слияния с душой народа были основными принципами провозглашенного им нового, героического театра, *«настоящего и истинно народного театра, отражающего и растящего революционный дух народа»*. Эти требования диктуют и определенную репертуарную политику.

Сначала Вахтангов не понимал значения современности в репертуаре и характере постановок. В ответе А. А. Гей-

роту в книге студии МХТ 15 августа 1915 года Вахтангов писал:

«Насколько мне известна, принципы театральных постановок никогда от войны не зависели». В конце же 1918 года он выдвинул лозунг «сыграть мятежный дух народа».

Вахтангов резко возражал против иллюстративно-дидактического театра: «Театр никогда не должен быть театром попечительства о народной трезвости». Но так же резко Вахтангов возражал против формалистического, условного, уводящего от действительности и борьбы театра: «Театр нельзя обращать в курильню опиума» («О народном театре»), Вахтангову были так же враждебны мелодраматическая приподнятость, напыщенность, риторика, «деланная театральность», как и натурализм. П. Г. Антокольскому он писал о пьесах д'Аннунцио 10 июля 1915 года: «Зная д'Аннунцио вообще, думаю, что его вещи на сцене неприятны, потому что деланно-театральны; оперно-напыщенный тон их мало дает душе».

Последняя воля Вахтангова: театр должен сыграть прежде всего мятежный дух народа, то есть героический характер народа, творящего революцию и освобождающего человечество.

#### 4

В своих мыслях о тематике и народности театра Вахтангов исходил из принципа морально-исторической ответственности художника перед народом. Но чувство этой ответственности должно определять не только тематику и характер постановки спектакля, но и метод построения сценического образа.

*Третьим принципом Вахтангова является требование активно-творческого отношения к изображаемой действительности.*

В начале своей деятельности Вахтангов полностью разделял этический идеализм и объективизм Художественного театра той поры, утверждавшего, что всякая тенденциозность недопустима в художественном изображении действительности, искусство должно отражать ее беспристраст-

но. Нет в мире виноватых. Высшими силами, управляющими человеческой жизнью, являются любовь и вера. Настроение мягкой жалостливости и всепрощения, излучение душевного тепла и было моральной атмосферой студии. «Ученики Вахтангова,— пишет Б. Е. Захава в своей книге «Вахтангов и его студия»,— старались «завести сверчка» не на сцене, а в реальной жизни, в живом быту своего коллектива. Нет дурных, порочных и злых,— верили они,— есть только несчастные. Чтобы человек был хорошим, нужна ласка, нежность друг к другу, прощение и забвение обид».

В такой атмосфере и родилась теория морального оправдания образа. «Надо полюбить образ. Даже если я играю злодея» (протоколы уроков в студенческой студии, октябрь 1917 года). Было бы «ужасным» сыграть пьесу «как сатиру на человеческие отношения». Это означало бы пробуждение ненависти зрителя к каким-либо действующим лицам, между тем как театр должен возбуждать только «добрые чувства». Сатира, эпиграмма, гневное, бичующее разоблачение, пристрастное воспроизведение объекта — недопустимый прием. Художник должен подняться на высоту общечеловеческого беспристрастия, высшей объективности: «Актер должен быть выше того, кого он играет: он должен взглянуть на него сверху, оком отвлеченного человека». Надо отвлечься от «практических материальных интересов, среди которых вращается действие пьесы», надо стать над той жизнью и той средой, которую изображаешь. Смех должен быть безобидным, простодушным. «Истинный юмор состоит в простодушии и доброте». Сатирическому изображению врага противопоставляется ироническое воспроизведение жизни, беззлобный и мягкий юмор. Так должна была быть разрешена постановка «Чуда святого Антония» Метерлинка в ее первом варианте: в спектакле «должна накапливаться и излучаться улыбка».

В работе над «Чудом» отразился внутренний рост Вахтангова.

В этой постановке Вахтангов определился как режиссер и руководитель нового, революционного театра. Глубочайший внутренний переворот, который пережил Вахтангов в начале революции и который помог ему сформули-

ровать свои новые творческие позиции, дает себя чувствовать в двух редакциях этого спектакля.

Спектакль был намечен на осень 1916 года, но вчерне закончен к весне 1917 года. Это был обычный добросовестный спектакль психологического театра, проникнутый умилением и наивной радостью, спектакль душевного уюта и благоустроенности. Вахтангов, намечая установки к «Чуду», говорил о скромности, задушевности, прямоте и естественности чувств как основной психологической атмосфере спектакля. Режиссер исходил, как ему казалось, из основного замысла и мирозерцания драматурга. Он считал, что имеет дело не с комедией, а с мистерией. Не необычность положения здесь важна, а что-то другое. «В комедии всегда что-то высмеивается,— говорил Вахтангов.— Но Метерлинк высмеивает здесь не так, как высмеивают другие, а по-своему. Это не бичующий смех Щедрина, не слезы Гоголя и т. п. Здесь только улыбка. Метерлинк улыбается по адресу людей... Гости — это фон, завтрак — фон. Что на этом фоне нужно играть? Тут очень важно играть Метерлинка... Написал эту пьесу Метерлинк легко, без криков, без упреков по адресу людей, в то время, когда отдыхало его сердце... Эту пьесу нельзя играть так, чтобы Ашиль, Гюстав и другие были противны. Все это очень милые люди... Каждый из исполнителей должен найти в том, кого он играет, какую-то основную черту, которая умиляет, вызывает улыбку».

Главные герои — Антоний, самый обыкновенный человек, скромный, тихий, «безобидный старичок», обладающий силой прозрения, уверенный в своей власти над жизнью и смертью, и Виржини, исстрадавшаяся душа, олицетворение простоты, добродушия и наивности. Вахтангов подчеркивает интернациональность пьесы Метерлинка.

«Характерность в этой пьесе может быть сделана какой угодно. Какой угодно можно сыграть Виржини. Лишь бы сыграть ее сердце». «После этой пьесы должно быть трогательно и стыдно»,— добавляет он.

Таким был первый замысел спектакля «Чудо святого Антония». Вахтангов хотел вызвать у зрителя чувство умиления, всепрощения, морального самоочищения. По мысли

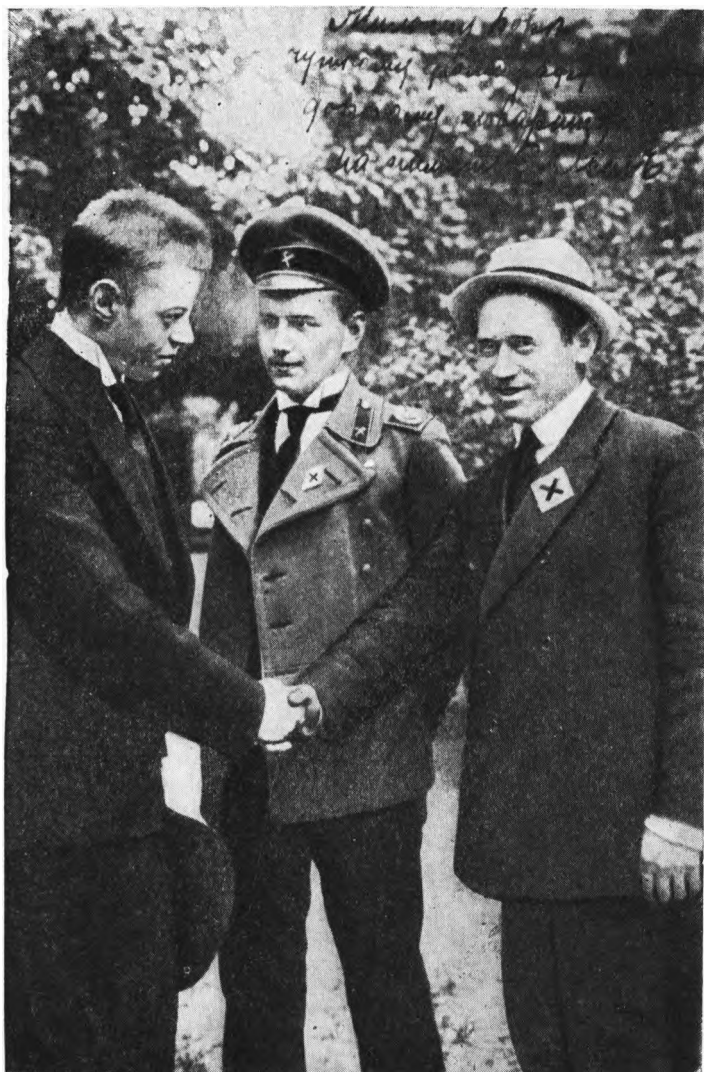
режиссера, люди должны были почувствовать стыд, раскаяться в своих прегрешениях и выйти из театра обновленными, растроганными, довольными, что умиление очистило и облагородило их ржавую душу. Одним словом, типичная буржуазная мораль, сентиментальная и лицемерная в своей основе.

Эта ложь была зачеркнута Октябрьской революцией. Мистическая интерпретация Метерлинка была заменена политической интерпретацией. Первоначальный замысел был сломан. Мистерия превратилась в острую политическую сатиру.

Нельзя отрицать, что и во второй редакции «Чуда» остались некоторые следы мистицизма. Но атмосфера спектакля стала иной. Новый замысел сложился осенью 1920 года, а спектакль в новой редакции был показан 13 ноября 1921 года, в день официального открытия Третьей студии МХТ. Он был разрешен в сукнах, без декораций, в два цвета, подчеркивавшие борьбу двух начал. Но ударение было сделано не на теме чуда, а на теме мещанства. Не святость простоты и наивной мудрости была выдвинута на первый план, а гнусность тупой, самодовольной и лицемерной обывательщины. Не умиление и лирическую растроганность вызывал спектакль, а гнев и презрение, не жалостливую любовь, а ненависть.

Внимание постановщика заняли сатирические образы обывателей. При всем конкретном разнообразии стремлений, страстей и темперамента каждого нужно было показать единое многоликое чудовище отвратительной пошлости. Все образы были предельно обострены и раскрыты в своей отрицательной социально-психологической сущности. Вахтангов трактовал их в приемах преувеличения, контраста, шаржа, сгущения характеристики. Основным приемом оказался гротеск. Трудным искусством гротеска Вахтангов владел превосходно. Он разбил сценические группы, соединяя ряд однородных образов в коллективные образы (образ родственников), довел выразительность жеста и движений до точного, математического расчета, подчеркнул автоматизм движений, интонаций и жестов толпы обывателей, обнажил в характеристике образов их основные индивидуальные и классовые качества. Вместо





**«Проша, Троша и Тереша»**

**(Н. И. Самохвалов, Б. В. Шукин и С. А. Осин).  
1915 г.**



Группа участников Каширского любительского театрального кружка.

мягкой нравоучительной иронии первоначального замысла получилась острая политическая сатира, полная сарказма и резких обобщений. Только образы Антония и Виржини сохранили мягкую иронию и лирическую задумчивость. И сцена чуда, самая рискованная для нового замысла, ибо в ней заключается идейный центр мистерии Метерлинка, фактически была разрешена в приемах иронического юмора, но не гротеска. Тем не менее в основном «Чудо святого Антония» оказалось ярким сатирическим спектаклем, разоблачающим моральный облик буржуазии — сытое, тупое самодовольство, ханжеское лицемерие, лживую трусость и чудовищный эгоизм, прикрываемые масками приличия и благопристойности. Мистерия превратилась почти в антирелигиозную сатиру. По идейному замыслу, найденным приемам и характеру постановки это был очень смелый спектакль нового театра.

В работе над «Чудом» Вахтангов нашел новый метод построения сценического образа. Он понял, что подлинный объективизм в художественном познании заключается не только в глубокой передаче внутренней жизни изображаемого человека, но обязательно и в оценке результатов его поведения. Понять — не значит оправдать, понять — значит оценить.

Начинал Вахтангов с утверждения необходимости полного слияния «существа актера с образом автора». «Вы во всем должны согласиться с автором,— говорил Вахтангов исполнителю роли Гюстава в «Чуде»,— вы должны верить, что все это произошло с вами» (протоколы репетиций). И одновременно Вахтангов требовал, чтобы актер оставался самим собою, играл самого себя. «Актер должен жить своим собственным темпераментом. Нужно, чтобы мы слышали ваш собственный голос, вашу кровь, ваши нервы»,— учил он актера. «Никакой характерности! — восклицал Вахтангов.— Играть самого себя, или, как мы говорим, «итти от себя». «Поскольку актер может сохранить свое лицо, он должен его сохранить. В гриме нужно убирать, а не прибавлять. Нужно гримироваться не так, чтобы нельзя было узнать, а именно так, чтобы можно было узнать... Нельзя искать образ на стороне, а потом натягивать его на себя, нужно составить его из того

материала, который у вас есть». На репетициях «Чуда» он говорил Алеевой, игравшей Виржини: «Вы должны говорить своим голосам, именно тем, каким вы говорите, когда в жизни бываете старухой. Или вы думаете, что вы в жизни всегда молодая?»

Эти требования, чтобы актер играл себя, оставался самим собою, вытекают из анализа «сценических переживаний».

«Источником наших сценических, не похожих на жизненные, особенных чувств являются не условные поводы, а наша способность к повторным переживаниям... Это повторное переживание не тождественно с нашими жизненными переживаниями... Если бы мы переживали на сцене требуемые чувства так же, как мы переживаем их в жизни, то, вероятно, после спектакля нас пришлось бы отправить либо в сумасшедший дом, либо в больницу, или—еще того хуже—служить заупокойную панихиду... На сцене мы имеем дело с аффективными или повторными чувствами». Источником этих чувств является аффективная память. Актер, создавая требуемый образ, вызывает в себе те чувства, которые он сам испытал, или аналогичные им чувства. Он может не испытывать тех положений, которые встречаются ему на сцене, но чувства он пережил все. И эти чувства являются «своими собственными чувствами актера»<sup>1</sup>.

Материалом для построения сценического образа являются чувства, эмоции, переживания, темперамент, психические особенности, характер, личность актера. В этом смысле актер играет самого себя, строит образ «от себя».

Но Вахтангов знал, что сценический образ, как всякий художественный образ, представляет собой сложное единство. Вахтангов только не умел дать четких формулировок. В образе отражена действительность в конкретно-чувственной форме и в определенном идеологическом истолковании. Вызывая в своем творческом воображении определенные чувства, актер сознательно отбирает их, об-

<sup>1</sup> Лекции в студенческой студии. Лекция 6-я, 27 октября 1914 года.

рабатывает и комбинирует. Художник не копирует и не повторяет действительность, а выражает ее жизненную сущность. Чтобы охватить и передать жизненную сущность, нужно уметь глубоко мыслить и чувствовать. В образе мы переживаем и осмысливаем изображаемое. Образ есть конкретно-чувственная, наглядная форма осознанной и пережитой действительности. От глубины замысла, от эмоциональной восприимчивости художника зависит качество художественного образа. Тем более — театрального, сценического образа. Ибо актер, как известно, является одновременно «объектом и субъектом» творческого процесса, вещественным материалом, из которого образ лепится, и творцом, который обрабатывает и одухотворяет материал.

Актер-художник должен осмысливать и переживать материал действительности. В этом его профессия. Вахтангов требует, чтобы актер, работая над ролью, умел «оценить факт», умел найти свое отношение к сценическому положению, к своему партнеру, к другим образам, к системе образов спектакля. «Поймите,— говорил Вахтангов,— готовить роль — это не значит репетировать данную пьесу; готовить роль — это значит искать в себе отношения...»<sup>1</sup>. «Не надо играть святого,— учил он Алексеева на репетиции «Чуда».— Святого сыграют все остальные. Надо играть отношение к людям. Он (Антоний) все видит, все замечает, рассматривает и ко всем вещам находит свое отношение»<sup>2</sup>. Искать в себе и играть отношение к людям не значит устанавливать связи и отношения в психологическом смысле, устанавливать взаимодействие и общение между партнерами, находить приспособления к живому играющему человеку, развивать в себе внимание к нему. Играть отношение к людям—значит иметь активную идейную позицию, с точки зрения которой оцениваются характеры и поведение людей, исходить в разрешении всех композиционных и формальных задач от идейного замысла (от сущности) произведения, иметь идейную целеустремленность, знать, какие задачи решаются в данном худо-

<sup>1</sup> 29 ноября 1916 года.

<sup>2</sup> Январь 1917 года.

жественном произведении. Вахтангов учил, что при разрешении всех вопросов *«нужно идти от сущности»*, то есть от идейного замысла пьесы, образа, спектакля. *«Только тогда будет искусство»*. Работая над ролью, актер обязан дать себе отчет, для чего он это делает, для чего участвует в спектакле, для чего ставится данная пьеса. Необходимо находить цель, мысль, идейное оправдание каждого куска, роли в целом, всего спектакля. Вахтангов говорил своим ученикам:

«Разбирая задачи, вы очень часто забываете о необходимости искать ответ на вопрос: *для чего я это делаю?* Для того чтобы быть увлеченными, вы должны знать:

*Для чего существует искусство?*

*Для чего студия ставит данную пьесу?*

*Для чего существует театр?*

*Для чего я играю свою роль?»<sup>1</sup>*

Актер должен давать полноценную психологическую характеристику образу, но он не должен забывать о смысле образа, о том, почему он предстал миру в данной пьесе и в данном спектакле. Каждый образ содержит в себе материал реальной действительности и мирозерцание художника, определяющее его отношение к этой действительности. Художник должен глубоко и верно отразить действительность и правильно ее оценить. Актер-художник обязан быть борцом за истину. Актер оценивает, освещает, истолковывает в образе действительность. В этом смысле можно говорить, что актер играет свое отношение к изображаемой действительности.

Сценический образ создается актером и режиссером на основании литературного образа. Но сценический образ никогда не является только переводом драматургического образа с поэтического на театральный язык. Сценический образ возникает также из жизненного и художественного опыта художников театра, из действительности, самостоятельно отобранной и переработанной в связи с системой образов пьесы. Вахтангов говорит о сценических образах в «Жизни человека» Л. Андреева, поставленной Художественным театром: «Все фигуры, которые там действуют, все

<sup>1</sup> 11 октября 1917 года.

они созданы режиссером, не Андреевым, а режиссером... Андреев написал текст. А художник-актер делает фигуру, одевает ее так, как он чувствует, дает ему (то есть образу) определенное... движение, ищет, как он ходит, как говорит, как сидит и т. д.»<sup>1</sup>. Одним слогом, находит характер и его место в жизни. Не имея точки зрения, не имея критерия оценки, нельзя найти характер. Актер-художник находит характер, отправляясь от литературного образа, дополняя и наполняя его конкретным жизненным содержанием. Актер должен уметь развивать образ роли, раскрывать его, делать законченнее, целостнее, сложнее, глубже, исходя из замысла-идеи спектакля как художественного единства. Актер должен уметь играть образ во всех положениях, не только в том отрывке из жизни действующего лица, который дан в пьесе. Этот отрывок только частность, а играть нужно не частность, играть нужно общее.

Выдвигая принцип активно-творческого отношения актера к изображаемой в образе действительности, Вахтангов всячески подчеркивает, что это отношение должно вытекать «из сущности» спектакля, то есть из его идейного замысла. Это отношение не может зависеть от субъективного произвола или наития отдельного актера. Вахтангов устанавливает художественно-идеологическую ответственность каждого актера за спектакль. На сцене не может быть, по его мнению, «обезличенного человека» (выражение Вахтангова, запись 2 мая 1917 года). Этот принцип не имеет ничего общего с вульгарным трамбовским лозунгом «играть отношение к образу». Единство в образе объективного и субъективного, общего и частного, абстрактного и конкретного никогда не понималось Вахтанговым; вульгарно, как механическая сумма категорий. Метод Вахтангова требует единства жизненно содержательной психологической характеристики образа, определенного мировоззренческого отношения к выражаемой им действительности и вытекающей из этого отношения полноценной театральной формы.

Не может быть в пределах школы Вахтангова нейтральных, бесстрастных, чисто развлекательных, беспартийных

<sup>1</sup> 11 апреля 1922 года.



спектаклей. Каждый спектакль должен быть разрешением актуальной задачи. Бесстрастное, холодное, рассудочно-академическое отношение к действительности исключается. -Всякое исполнение, всякое воспроизведение должно заключать в себе пристрастное отношение к объекту. Везде Вахтангов говорит о *мировоззренческом отношении к объекту, об отношении к людям и вещам*. Даже слушая вокальное исполнение молодых певцов на приемных экзаменах в Музыкальную студию Художественного театра, Вахтангов отмечал у себя в записной книжке всякое холодное, безразличное исполнение как нехудожественное. Про исполнение романсов Грига одной певицей Вахтангов пишет: «Надо рассказывать и иметь отношение (сочувствовать, ирония и т. д.)». Поверхностно-бытовой, натуралистический, пассивный, статический показ действительности совершенно выпадает из круга творческих идей Вахтангова.

Вахтангов не выносил холодных, бестрепетных актеров, которые безразлично исполняют свои роли, не способны любить и ненавидеть. Не может быть искусства без гнева, без негодования, без утверждения или отрицания, без страсти, без борьбы за истину. Понять — это не значит пассивно отразить, бесстрастно зафиксировать, безразлично описать явление. Понять — значит оценить, определить свое отношение, предъявить требование.

Искусство для Вахтангова было подвигом, проповедью, битвой. Он мог бы сказать вслед за Горьким: «В основе своей искусство есть борьба *за* или *против*, равнодушного искусства — нет и не может быть, ибо человек не фотографический аппарат, он не «фиксирует» действительность, а или утверждает, или изменяет ее, разрушает»<sup>1</sup>.

Принцип активно-творческого отношения к изображаемой в образе действительности, преодоление объективизма в художественной методологии театра, является существенной частью метода Вахтангова.

Театры нашей страны, возникшие до Октябрьской революции или выросшие в советский период, одни раньше, другие позже, поняли, что подлинная правда в искусстве

<sup>1</sup> «Об искусстве», «Наши достижения», 1935, № 5—6.



может родиться только на основе передового, коммунистического мировоззрения. Такое понимание истины обязывает к вскрытию корней и тенденций развития характера, к требовательности и страстности в оценке человека. В таком понимании художественной правды, в признании принципа партийности и в глубоком осуществлении его на практике, в отказе от беспринципного объективизма и заключается смысл идейно-творческой эволюции Художественного театра за последние десятилетия. Важнейшим этапом на этом пути были такие спектакли, как «Враги», «Воскресение», «Любовь Яровая», «Анна Каренина».

## 5

Устанавливая художественную и идеологическую ответственность каждого актера за спектакль, Вахтангов выдвигает *учение о творческом коллективе как творческом субъекте театра*. Сущность, идейный замысел спектакля устанавливается всем творческим коллективом театра. Практика Вахтангова как режиссера и педагога показывает, какое огромное и решающее значение он придавал согласованной творческой активности коллектива при максимальной творческой инициативе каждого отдельного актера. Вахтангов горячо отстаивал значение театрального коллектива. Еще в 1915 году он требовал совместного обсуждения пьесы всем коллективом до начала репетиций. «Перед началом каждой вещи сообщать о выявленных ошибках, недоразумениях по всей пьесе, а после этого приступить к репетициям»<sup>1</sup>. Режиссер приходит к коллективу актеров с ясной, продуманной точкой зрения на ряд принципиальных вопросов, которые должны создать форму будущего спектакля. Но он не навязывает своей творческой воли участникам спектакля. Он должен заразить коллектив своей идеей, своим планом, своим видением спектакля, должен вдохновить коллектив и убедить его в правильности своих предложений. Он не информирует исполнителей безого-

<sup>1</sup> 5 мая 1915 года.

ворочно о своих решениях. В процессе работы он учитывает всякое предложение актеров, углубляющее замысел спектакля, всякую новую плодотворную мысль. В особенности важно использовать творческую инициативу всего коллектива при анализе образов. Актер-исполнитель данного образа должен нести ответственность не только за свой образ, но и за всю систему образов спектакля. Он обогащает свой образ и проверяет правильность своего замысла, когда его образ обсуждается и анализируется всеми участниками спектакля.

«Каждый из нас меньше видит, меньше знает ту или иную конкретную обстановку, чем мы все, вместе взятые, и поэтому через использование коллектива в анализе отдельного образа мы шире охватим явление — образ, среду, быт»<sup>1</sup>.

Вахтангова интересовала не только роль коллектива в творческой жизни театра,— прежде всего его интересовала морально-творческая атмосфера, господствующая в театре. Если существует коллектив, спаянный единством творческих стремлений, имеющий программу и эстетические позиции, знающий, за что и против чего надо бороться в искусстве, объединившийся для разрешения больших вопросов жизни и искусства, чувствующий свою ответственность перед руководителем, перед народом, перед государством, перед театральным искусством, тогда театр имеет моральное право на существование. Когда театр превращается в чиновничий департамент, в канцелярию, в коммерческое предприятие, в узко профессиональное объединение, ему нет оправдания. У нас «должна быть еще какая-то миссия, кроме миссии блестяще прожить свою собственную жизнь»,— писал Вахтангов совету Первой студии 24 декабря 1918 года. Даже тогда, когда Вахтангов был весь во власти мистических представлений об искусстве, когда он говорил о театре как месте религиозного служения, о студии как монастыре, замкнутой секте, отгородившейся от действительности, даже и тогда по существу он заботился о чистоте морально-творческого состояния коллектива, о

<sup>1</sup> А. Д. Попов, статья в сборнике «Московский театр Революции», 1933, стр. 24.

том, чтобы был жив дух служения, подвига, ответственности. Вахтангов любил апеллировать к «студийной совести». В театр приходят, чтобы получить «помощь в больших вопросах жизни». Когда Вахтангов говорил о «чувстве студийности», он говорил о чувстве коллективной ответственности, о принципиальности, о чистоте морально-творческой атмосферы. Чувство студийности — это «сущность студийности». «Эта сущность звучит и в художественной, и в этической, и в духовной, и в товарищеской, и в общественной жизни каждого студийца»<sup>1</sup>. Хорошо, если бы эта студийная совесть, это чувство студийности сохранилось у актеров всех поколений в каждом театре, даже давно пережившем период студийности!

Воспитывая в своих учениках высокое чувство коллективности, Вахтангов заботился, чтобы коллектив принимал участие в разрешении всех основных творческих вопросов, определяющих направление и программу театра. Вообще Вахтангову нечего было делать с равнодушными и пассивными актерами, не принимающими активного участия в творческой жизни театра, лишенными инициативы и не чувствующими своей ответственности за все, что делается на сцене и в театре. Отсутствие живого, активного воображения и отсутствие чувства ответственности за жизнь театра, по мнению Вахтангова,— признаки профессиональной непригодности актера. Актеры-ремесленники, обыватели, копиисты-подражатели, успокоившиеся и бездеятельные рутинеры были ему глубоко чужды. Вахтангов воспитывал самостоятельных художников.

## 6

Следующим творческим принципом Вахтангова является *принцип единственной театральной и современной формы спектакля.*

«Очень трудно,— говорит Вахтангов,— найти форму, гармонирующую с содержанием и подающуюся верными средствами». Задача заключается в том, чтобы найти «со-

<sup>1</sup> Письмо молодым членам студии.

временные способы разрешить спектакль в форме, которая звучала бы «театрально»<sup>1</sup>.

Вопрос идет о целостной форме спектакля, об образе спектакля, о его стиле. Самая трудная и высшая задача сценического искусства — найти целостный образ спектакля. Это — завершение творческого процесса, результат напряженной и страстной работы над образами, жанром и сценическим ритмом спектакля. Правильно решить жанровую задачу спектакля — значит отыскать наиболее выразительную, глубокую и правдивую форму раскрытия характеров и событий, найти правду страстей и действия. Найти правильный сценический ритм спектакля — значит передать дух и темперамент событий, внутреннее эмоциональное богатство образа, превращающееся в поток внешних сценических поступков.

В своей талантливой работе «Театральность и правда» Г. Бояджиев так определяет понятие «сценического ритма»:

«Ритм — это внутреннее психологическое напряжение образа, он основывается на подтексте роли и определяется линией действия... Ритм — это степень внутренней насыщенности образа сценическим действием... Овладение внутренним сценическим ритмом определяет глубокую психологическую правду исполнения»<sup>2</sup>.

Необходимо найти *единственную форму спектакля*, то есть наиболее соответствующую идейному замыслу пьесы и спектакля, наиболее точную и четкую, наиболее богатую и жизненно содержательную, наиболее выразительную. Раскрыть и передать замысел необходимо наиболее яркими *театральными выразительными средствами*. И эти театральные выразительные средства должны быть насыщены чувствами, близкими и понятными людям нашей современной эпохи. Самые выразительные и действенные средства театра должны быть мобилизованы для разрешения современной идейной задачи.

Вахтангов учил, что единственная форма спектакля определяется:

<sup>1</sup> «Беседа с учениками о театральности», 11 апреля 1922 года.

Г. Б о я д ж и е в , Театральность и правда, стр. 93, 95.

1) идейным замыслом пьесы (тематикой, идеей, жанром, стилем пьесы, индивидуальностью, поэтическим миром драматурга);

2) культурным и идейно-творческим состоянием актерского коллектива в данное время;

3) идеологическими задачами современной эпохи.

Прежде всего — понять мысль автора. Надо вчитаться, увлечься пьесой. Пока не почувствовал, не полюбил, не сжился, не проник в самую глубину—не ставить. В 1912 году Вахтангов еще не имел подхода к Чехову и Островскому, и он не брался за их постановку. О «Чайке» он писал 8 мая 1912 года: «Много раз я собирался ее ставить. Чего-то не понимаю. Много, много буду читать». «Островского ставить не умею. Я его «объевропею». Его как-то надо особенно чувствовать». А в 1921 году Вахтангов знал, как ставить, так как понял мысль, душу, стиль великих драматургов. «О, как можно ставить Островского, Гоголя, Чехова!»

Приступая к работе над «Росмерсхольмом», Вахтангов писал: «Актер должен желать и действовать так, как указано автором (причем считается объясненным, что желания и действия эти приняты актером как единственно возможные и логичные для данного образа)... Это очевидно и доказательств не требует».

Каждый спектакль — новый спектакль. Постановка одной и той же пьесы в различное время одним и тем же составом актеров каждый раз дает новую форму. Все старые спектакли должны быть радикально переработаны и заново осмыслены, поскольку они сохраняются в репертуаре театров в течение долгого времени. Нельзя реставрировать старые спектакли. Все равно их будут играть другие актеры-художники, если между спектаклями оказалось расстояние в пять—десять лет, хотя бы их актерский состав оставался неизменным. Каждый спектакль должен выражать сегодняшний день данного театра и страны. Величайшей бестактностью было бы возобновлять прежние спектакли в их старой форме, найденной для аудитории своего времени, в форме, выразившей идейно-творческие установки театра, давно им изжитые. Вахтангов говорит,

что ему было бы неприятно смотреть «Дядю Ваню» и «Вишневый сад» в прежнем разрешении. Он дает яркий пример. «Жизнь человека» Л. Андреева было бы сейчас неприятно смотреть, потому что она разрешена театральными средствами того времени, то есть эпохи декаданса. «Почему «Жизнь человека» не принимается? То было угадано буржуазными вкусами. «Жизнь человека» — это все равно, что особняк Рябушинского»<sup>1</sup>.

Не только меняется культурный и идейно-творческий уровень актерского коллектива. Меняются и идеологические задачи эпохи. Форма спектаклей, задуманных до Великой Октябрьской революции, очевидно, будет иной, чем форма тех же спектаклей, показанных после революции. Другая публика, другие настроения, другие задачи. «Форма «Принцессы Турандот» — это современная форма, найденная для Гоцци и выражающая Третью студию на ее сегодняшнем театральном этапе»<sup>2</sup>. Каждый спектакль является событием *своего* времени.

## 7

Учение Вахтангова о единственной театральной и современной форме спектакля связано с идеей театральности в ее специфическом вахтанговском понимании. *Театральность* и *современность* — вот, по мнению Вахтангова, основные черты нового, революционного театра.

Современность — это народ, творящий революцию и утверждающий свою новую идеологию, это новая массовая аудитория зрителей. Принцип современности органически связан с принципом народности.

Но что такое театральность в понимании Вахтангова? Это вопрос более сложный. Разделял ли Вахтангов индивидуалистическую и аристократическую теорию чистой театральности, подменяющую единый сценический образ человека музыкальным, живописным и пластическим образом, третирующую слово и текст как игровой материал и парти-

<sup>1</sup> «Беседа с учениками о театральности», 11 апреля 1922 года.

<sup>2</sup> Обращение к публике на генеральной репетиции «Принцессы Турандот» 27 февраля 1922 года.

туру для режиссера, подчиняющую идейно-эмоциональную выразительность спектакля законам пластической выразительности и самодовлеющего движения, противопоставляющую искусство и жизнь? Являлся ли Вахтангов сторонником абстрактной, ложной театральности? В своих принципиальных высказываниях и в своей творческой практике придерживался ли он формалистических теорий?

В 1921 году Вахтангов собирался прочесть в Первой студии ряд лекций. В записной книжке он намечает тематику курса.

О чем он хотел говорить?

1. О сценическом ритме.
2. О театральной пластике (скульптура).
3. О жесте и о руках в частности.
4. *О сценизме* (ритм, пластичность, четкость, театральное общение).
5. *О режиссерской архитектуре* (построение пьесы).
6. О театральной форме и театральном содержании.
7. Актер-мастер, созидающий фактуру.
8. *Театр есть театр*. Пьеса — представление.
9. Искусство представления — мастерство игры»

и т. д.

«Театр есть театр». Актеры должны обладать чувством сценизма. «Настоящая театральность в том и состоит, чтобы подносить театральные представления театрально. Переживание актера должно быть передано в зрительный зал посредством театральных средств». Театральную пошлость, дурную театральность, театральщину надо безжалостно уничтожить, но делать это надо «при помощи театральных средств». Самым ценным и нужным понятием для Вахтангова становится: *театральные выразительные средства*.

Об «Эрике XIV» в Первой студии он пишет: «До сих пор Студия, верная учению Станиславского, упорно добивалась мастерства переживания. Теперь, верная учению К. С. Станиславского, ищущему выразительных форм и указавшему средства (дыхание, звук, слово, фраза, мысль, жест, тело, пластичность, ритм — *всё в особом, театральном смысле, имеющем внутреннее, от природы идущее обоснование*), теперь Студия вступает в период искания

театральных форм. Это первый опыт. Опыт, к которому направили наши дни — дни Революции»<sup>1</sup>.

Каждое искусство выражает действительность свойственными его природе выразительными средствами. Театр выражает действительность театральными средствами. Зритель должен знать, что он имеет дело не с имитацией действительности, а с искусством, активно-творчески отражающим самую жизненную сущность при помощи специфических выразительных средств. Чувства должны быть переданы не в своем натуральном выражении, а при помощи театральных средств. Поэтому надо говорить не о натуральной, а о театральной правде чувств. «И в жизни и в театре чувство одно, а средства или способы подать это чувство разные». Актер должен полностью овладеть техникой внешнего мастерства, чтобы передать «мастерство переживаний». Сценический образ реализуется в ряде сценических поступков, в сценическом поведении актера. Сценические поступки — это не только поступки, обусловленные текстом и ремарками драматурга, это поступки, раскрывающие правду чувств и смысл действия выразительными средствами театра — динамикой и пластичностью движения, мимикой, жестом, интонацией и т. д. Актер должен безукоризненно владеть всеми своими выразительными средствами, должен развить в себе чувство формы и должен непрестанно совершенствовать свое мастерство. Пережить — не значит выявить правду чувств и смысл действия. Пережить на сцене — значит во что бы то ни стало найти форму. Найти форму можно, только владея мастерством. А мастерство — это и есть безукоризненное владение верными выразительными средствами, умение владеть жестом, движением, голосом, речью, диалогом, ритмом, пластикой, музыкальностью. Актер обязан выбирать определенные выразительные средства, чтобы наиболее глубоко и ярко раскрыть душевный мир человека и идейный замысел пьесы. Подлинная театральность заключается не в нагромождении внешних эффектов, а в силе и глубине образной выразительности, в умении пользоваться с максимальным

<sup>1</sup> «Культура театра», 1921, № 4.



совершенством театральными выразительными средствами для наиболее глубокого раскрытия драматической темы и достижения предельной выразительности формы. Подлинная театральность — предельная насыщенность действия, самая правдивая, богатая, содержательная и яркая форма, выражающая истину страстей и сущность событий. Если бы Художественный театр не сумел найти для лирических драм Чехова верных театральных выразительных средств, мы до сих пор, может быть, знакомимся бы с пьесами Чехова только в чтении. Чеховские спектакли — вершина достижений Художественного театра. Но не все спектакли Художественного театра верно разрешены. «На дне» и «Дочь Анго», например, по мнению Вахтангова, были разрешены неправильно. «На дне», конечно, это чистый натурализм,— говорил Вахтангов в беседе с учениками о театральности.— Театр неверно разрешил Горького. По-моему, он романтик, а театр не романтически разрешил его, а натуралистически». «Анго» не разрешена, потому что сам род произведения — оперетта — требует опереточных средств. Здесь ни при чем «гравюра». Значит, не найдена форма... Оперетта разрешена драматическими средствами, не опереточными<sup>1</sup>. Правильное жанровое разрешение спектакля и верно найденные выразительные театральные средства для наиболее глубокого и правдивого раскрытия идейной сущности пьесы — вот вахтанговская постановка вопроса о театральности.

Выразительные средства никогда не были для Вахтангова самоцелью. Они всегда *средства* для выражения чувств и идей, содержащихся в образе. Их роль подчиненная. Необходимо преодолеть косность театрального *материала*, заставить его звучать и блестеть, переливаться всеми цветами жизни, выражать движение жизни, смысл, облик людей и вещей. Культура режиссера зависит от его умения найти единственную для данного спектакля форму, оправдать содержание каждого сценического образа и целостный образ спектакля верно и талантливо найденными театральными средствами.

<sup>1</sup> 11 апреля 1922 года.

Вахтангову приписывают трамовское и левацкое выражение: «играть отношение к образу». Вахтангов требовал от актера: *«иметь отношение»*. Колоссальная разница! Выражение, которое он употреблял в течение всей своей творческой жизни, любимая его формула: *«играть сущность»*. *Нужно играть сущность и ради этого нужно добиваться единственной театральной и современной формы спектакля — вот творческий лейтмотив Вахтангова.*

Вахтангова упрекают за формалистический ригоризм, выразившийся в утверждении, что театр должен быть таким зрелищем, в котором зритель ни на секунду не забывает, что он находится в театре, ни на минуту не перестает ощущать актера как мастера, играющего роль. Вахтангов решительно отвергает требование К. С. Станиславского, чтобы «зритель забыл, что он в театре» (на «Три сестры» зритель ездит не в театр, а в гости к семье Прозоровых). «А мы забираем зрителя в среду актеров, которые делают свое театральное дело...—воскликает Вахтангов.— Увлекаясь изгнанием пошлости, Константин Сергеевич убрал вместе с нею и настоящую, нужную театральность, а настоящая театральность в том и состоит, чтобы подносить театральные произведения театрально»<sup>1</sup>.

Б. Е. Захава считает это утверждение Вахтангова «наиболее опасным». «Это утверждение,— пишет Захава,— нам кажется, с достаточной ясностью свидетельствует о том, что Вахтангов стоял перед вполне реальной опасностью формалистических увлечений. Ибо, как известно, сущность формализма и состоит как раз именно в этом стремлении перевести внимание воспринимающего с существа содержания на технический прием: формалистическое произведение тем и отличается, что в нем на первом месте находится не «что», а «как»<sup>2</sup>. Захава говорит, что всякий читатель и зритель верит в реальное существование созданных писателем и актером образов. Всякий зритель хочет забыть, что он в театре. Для чего отнимать у зрителя это священное право абсо-

<sup>1</sup> «Беседы о театральности», 10 апреля 1922 года.

<sup>2</sup> Б. Захава, Творческий путь Е. Б. Вахтангова, статья в книге «Вахтангов. Записки. Письма. Статьи», изд. «Искусство», 1939, стр. 386.



**Тарталья в сказке К. Гоцци «Принцесса Турандот».**

1922 г.



Группа исполнителей спектакля «Принцесса Турандот».

В центре Тарталя — Щукин

лютной сценической иллюзии, право верить в действительность происходящего на сцене, разбивать воображение зрителя обнажением приема?

Правда, Захава объясняет, что это забвение относительно:

«Ему (зрителю) только кажется, что он забывает. В действительности он великолепно об этом помнит. Иначе он не стал бы аплодировать актеру среди действия, а между тем он это очень часто делает, и именно в тех случаях, когда игра актера всего сильнее его захватывает. Суть дела в том, что зритель одновременно и «помнит» и «забывает»... «Забывая», что он в театре, зритель сочувствует герою пьесы, он плачет и смеется. «Помня» о том, что он в театре, зритель аплодирует актеру,— аплодисментами своими он благодарит актера как раз именно за то, что тот заставил его забыть, что это театр, а не настоящая жизнь»<sup>1</sup>.

Нет, не только за это! Еще за радость и увлечение мастерством, за праздничный момент высокого творчества. Есть зрители, стреляющие в Яго и избивающие актеров, играющих злодеев. Такие зрители, конечно, совершенно забывают, что они в театре, их вера неисчерпаема. Но настоящие зрители, одобрение которых волнует и возвышает актера, аплодируют не только за то, что актер заставил их поверить в вымысел, но и за то, что актер восхитил их своим мастерством. Балетные спектакли постоянно прерываются аплодисментами. Что же, зрители перестают верить истине страстей и событий и восторгаются одной техникой? Нет, они продолжают верить, но одновременно они переживают праздничный подъем. Они аплодируют блеску и красоте творческого умения.

21 сентября 1916 года Вахтангов писал в «Книге впечатлений» Первой студии:

*«У человека бывают минуты, когда он особенно хочет жить и радостно ощущать свою причастность к живому...»*

В эти моменты человек становится вдохновенным, глаза его загораются празднично, и весь он наполняется энергич-

<sup>1</sup> Б. Захава, Творческий путь Е. Б. Вахтангова, статья в книге «Вахтангов. Записки. Письма. Статьи», изд. «Искусство», 1939, стр. 386.

ным желанием и жадной деятельностью. Это праздничный момент.

Так и у актера.

День за днем, от репетиции к репетиции слагается образ его роли в данной пьесе.

Крупинка за крупинкой, бессознательно для актера, откладывается в его душе все, что он найдет для образа.

Потом идет ряд спектаклей. И здесь продолжается работа образования зерна образа.

Но вот наступает момент, когда созрело это зерно, и актеру не нужно беспокоиться о логике выявления черт внутренней и внешней физиономии образа. Сама художественная природа актера позаботится об этом.

Нужен только праздник.

Радость ощущения сцены.

Нужно наполниться энергичным желанием «выявлять», иначе говоря — творить...

Нет праздника — нет спектакля.

Бессмысленна тогда наша работа. И нечем тогда увлечь зрителя».

Что тут происходит? Происходит высшее проявление творческих способностей человека-художника, и этот высший момент творчества заражает и зрителя. Зритель увлечен энтузиазмом мастерства. Он горд за красоту человека. Все писавшие о Вахтангове забывают самый главный его тезис, ключ к его учению о театральности: *«Нет праздника — нет спектакля»*.

Захава прав и неправ.

Прав, упрекая Вахтангова за ригористическое требование не давать зрителю забывать, что он в театре.

Неправ, преувеличивая роковую опасность этого «теоретического заблуждения». Сам же он говорит, что только в «Принцессе Турандот» Вахтангов заставил актеров умышленно подчеркивать, что на сцене не жизнь, а только игра, но сделал это Вахтангов «только ради контраста, только для того, чтобы рядом с ними еще сильнее прозвучали моменты искреннего актерского чувства и чтобы, таким образом, могущество театра, его способность вызывать в зрителе «веру» в правду сценической жизни были продемонстрированы с наибольшей полнотой и силой. Иными словами, Вах-

тангов в этом спектакле разрушал иногда «веру» зрителя только для того, чтобы показать, как легко и просто он тотчас же может ее восстановить»<sup>1</sup>. Конечно, критика и самокритика необходимы. Конечно, следует установить ошибки и заблуждения в принципиальных высказываниях и в творческой практике всякого крупного художника переходного периода. Конечно, богатый опытом художник может быть противоречив, и эти противоречия необходимо установить и объяснить. Конечно, в учении и творчестве Вахтангова были элементы субъективно-идеалистических заблуждений и формалистические тенденции. Но надо определить их удельный вес и не преувеличивать их значение. Надо правильно оценить положительное историческое значение учения Вахтангова, так, как оно сложилось к концу его жизни, когда он определился как художник и педагог. Опасности преувеличены. Из этих опасностей, затруднений и противоречий Вахтангов вышел с честью и славой победы.

Об этой победе и надо главным образом говорить, не увлекаясь разоблачением преодоленных ошибок. Истинный критик вовсе не есть искатель и собиратель промахов и ошибок художников, как иронически определяет эту профессию Свифт в своей злой и гениальной «Сказке бочки».

По существу же вопрос о вере в вымысел оказывается сложнее непосредственной наивности анекдотического американского полисмена, застрелившего исполнителя роли Яго. Г. Бояджиев пишет: «В искусстве подтверждается универсальный закон сохранения энергии — эмоции, вызванные человеческими переживаниями, при введении условного приема не пресекаются, а лишь получают другую форму, психологический процесс продолжается, а зритель, захваченный действием, верит в условность, как в образ реального. Но в то же время он помнит, что именно театр создал это представление целого, правдивого и волнующего, и он, отдаваясь воображению, живя своими чувствами и веря им, одновременно восхищается мастерством, самим творческим актом»<sup>2</sup>.

Говоря о значении принципа театральности в творческом

<sup>1</sup> Б. Захава, Творческий путь Е. Б. Вахтангова, стр. 387.

<sup>2</sup> «Театральность и правда», стр. 31.



мировоззрении Вахтангова, как принципа максимальной сценической выразительности, следует со всей решительностью подчеркнуть резко отрицательное отношение Вахтангова к абстрактной, ложной театральности, которая питается режиссерской изобретательностью, пренебрегает правдой чувств и отказывается от глубокого проникновения в реальную действительность. Еще в 1915 году он с негодованием отвергал драматургию д'Аннунцио за ее вычурную претенциозность и холодную надуманность. Никто в 1921 году не видел более четко, чем Вахтангов, методологических ошибок Мейерхольда. В знаменитой записи своего дневника во Всехсвятском санатории 26 марта 1921 года Вахтангов обвиняет его в том, что он пренебрегает психологической правдой чувств, душевным миром человека, его духовной полноценностью. Страшное обвинение для художника! Мейерхольд «совсем не знает актера», говорит Вахтангов. Он не умеет вызвать в актере нужную эмоцию, нужный внутренний сценический ритм, необходимую психологическую правду исполнения; он слишком увлекается «реконструкцией исторических планов и форм театра», ищет формы современного театра в прошлых театральных эпохах, переоценивая некоторые из них; выдумывает, изобретает новую, абстрактную форму, выводит ее не из идейных задач и изучения конкретно-исторической действительности, а из других мертвых форм, когда-то существовавших. Самое же главное, по мнению Вахтангова, заключается в том, что Мейерхольд отверг конкретную психологическую характеристику сценического образа, впал в самодовлеющий техницизм. Его внешнее технологическое мастерство лишено глубокого миропонимания; он увлекается демонстрацией своих режиссерских приемов, показывает утонченно-гурманскую внешность своего изысканного искусства, но внутри у него пусто и мертво. Вахтангов пишет: «Увлекаясь театральной правдой, Мейерхольд убрал правду чувств... Мейерхольд был мастерам, подавал по-мастерски, ресторанно, но кушать этого было нельзя...»

С необычайней для своего времени ясностью мысли Вахтангов видел основные методологические пороки театра Мейерхольда: его технологический снобистский формализм («ресторанное» мастерство) и механистический



материализм (схематизм и психологическую бескра-  
сочность образов, неумение чувствовать сегодняшний  
день, абстрактность в изображении будущего, отор-  
ванного от конкретной борьбы в настоящем). Деляя  
такие возражения против творческой методологии Мейер-  
хольда, Вахтангов обосновывал свое понимание подлинной  
театральности.

Следует с такой же решительностью подчеркнуть, что са-  
мостоятельность и независимость творческой мысли Вахтан-  
гова не означают его принципиального разрыва с творческой  
системой Московского Художественного театра, как думал  
автор этих строк в 1932 году. Не следует преувеличивать  
значение разногласий Вахтангова со своими учителями —  
К. С. Станиславским и Вл. Ив. Немировичем-Данченко. Не-  
правильно утверждение, что «Вахтангов после революции  
уже не может считаться выразителем этой театральной сис-  
темы» (системы Станиславского)<sup>1</sup>. Вахтангов остался на-  
стоящим учеником основоположников Московского Художе-  
ственного театра, «преемником» Станиславского, много по-  
работавшим над проведением в жизнь его принципов. Это  
компетентное заявление самого Станиславского. Но Вахтан-  
гов еще был, по свидетельству Станиславского, «создателем  
новых принципов революционного искусства», «будущим ру-  
ководителем русского театра». Творческие позиции Вахтан-  
гова получили признание в деятельности театра имени  
Евг. Вахтангова, в деятельности А. Д. Попова, Р. Н. Симо-  
нова, Ю. А. Завадского и других ведущих режиссеров Со-  
ветской страны.

## 8

Но не нужно и преуменьшать, недооценивать разногласий  
Вахтангова со своими учителями. Вахтангов возражал  
главным образом против прежних объективистских и нату-  
ралистических тенденций Художественного театра. В этом  
смысл страстного отстаивания Вахтанговым принципов на-  
родности, активно-творческого отношения к изображаемой

<sup>1</sup> Павел Нокицкий, *Современные театральные системы*,  
ГИХЛ, 1933, стр. 129.

действительности и учения о подлинной театральности. Из системы Вахтангова выпадают нейтральные, бесстрастные, аполитичные, формалистические спектакли, не затрагивающие основных вопросов жизни народа, спектакли бескрылые и робкие по своей форме, бездейственные и статические, лишенные точной и четкой, предельно выразительной формы.

Вахтангов не решался назвать стиль своего искусства романтизмом. Он понимал, что жизнеутверждающее героическое искусство, способное «сыграть мятежный дух народа» и прославить волю к жизни, искусство глубоких обобщений, богатой фантазии и больших человеческих чувств, затрагивающее самую сущность явлений,— есть реалистическое искусство. И в то же время как будто не реалистическое, а романтическое искусство, ибо под реализмом в то время в театре и драматургии зачастую подразумевался самый плоский натурализм, скучное бытоотображение, мелкий жанризм, лишенный всякого полета фантазии. А без фантазии, без творческого воображения, без вымысла, без приподнятости над обыденностью Вахтангов не мыслил себе искусства. Поэтому Вахтангов назвал то направление, которое он утверждал, фантастическим реализмом. Этот термин, может быть, был неправилен, но он был смел и выражал страстное искание истины.

Б. Е. Захаве не нравится, что Вахтангов не соглашался признать свое направление просто «реализмом», без всяких эпитетов. Он рассказывает, что К. И. Котлубай, «будучи человеком исключительно умным и глубоким, понимала, что в этом вопросе Вахтангов идет по ложному пути». Поэтому она возражала против попыток Вахтангова отделить свой реализм от великого реалистического искусства особым термином. «И она безусловно была права»,— говорит Захава и признается в том, что сам он, «безоговорочно поддерживавший Вахтангова во всех его утверждениях, несомненно ошибался»<sup>1</sup>. И дело не в том, что участники спора не могли помочь Вахтангову найти разницу между натурализмом и реализмом. Конечно, Захава был неправ, утверждая, что художник-реалист только собирает существенное и отверга-

<sup>1</sup> Б. Захава, Творческий путь Е. Б. Вахтангова, стр. 384.

ет детали. Неправа была и К. И. Котлубай. Она возражала Вахтангову не по существу, не желая считаться с тенденциями вахтанговского реализма и не замечая того, что романтическая сущность искусства Вахтангова своим острием была направлена против натурализма. Захаве кажется, что в основе стремления Вахтангова изобрести во что бы то ни стало особое название для своего творчества лежали те субъективные идеалистические соблазны, которые обуславливали и экспрессионистские наклонности Вахтангова.

Но дело обстояло гораздо сложнее.

Вахтангов уже в 1916 году чувствовал тягу к романтизму; 14 апреля он записывает в дневнике о неудовлетворенности артистической молодежи его времени «бытовым спектаклем», о «потребности в возвышенном».

Он пишет:

«Быть может, это первый шаг к «романтизму», к повороту. И мне тоже что-то чудится...

*Надо подняться над землю хоть на пол-аршина».*

«Вспомните наши разговоры о романтизме, — говорит он на репетиции «Незнакомки» А. Блока 3 октября 1916 года. — ...Я могу доверить эту пьесу Алексею Дмитриевичу (Попову.) Он обладает *способностью долю гореть*». Эта способность художника так же дорога Вахтангову, как вдохновение, энтузиазм, умение мечтать, превращать спектакль в праздник («нет праздника — нет спектакля»),

В 1922 году злейшими врагами нового театра Вахтангов объявляет *банальность* и *натурализм*. Банальность — это отсутствие самостоятельной творческой мысли, притупление вкуса, подражательство, эпигонство, однообразие, заученный, застывший прием. Даже художники-новаторы, когда они лишаются свежести чувства и заменяют живой темперамент и творческий порыв холодной изобретательностью и демонстрацией шаблонного приема, впадают в банальность. Что не просто, не глубоко, не искренне, то банально. «Те же краски, та же манера, та же набившаяся, приобывшая рука, принадлежащая скорее грубо сделанному автомату, нежели человеку», — говорит Гоголь про художника, потерявшего совесть и повторяющего себя.

Вахангов резко ополчается против стиля модерн, который кажется ему пределом пошлости. «Разве залы Версаля, разве античные террасы греческих и римских театров когда-нибудь будут восприняты как пошлость? Зал Большого оперного театра — богатый и театральный, весь разукрашенный бархатом и золотом — разве будет когда-нибудь в глазах будущих людей пошлостью? Никогда. А особняк Морозова на Воздвиженке, особняк Рябушинских, особняки купцов, построивших свои дворцы без чувства аристократизма,— пошлость, ибо это претензия»<sup>1</sup>. Также не просто, не глубоко, не искренне, а потому банально творчество эстетских театров, ежегодно меняющих вычурную моду. «Глубоко трагическое и глубоко комическое» им недоступно. Вахангов решительно протестует против того, чтобы удачно найденная манера для одного спектакля применялась к постановке других. Он обвиняет Станиславского в том что Станиславский в плане «Чайки», стиль которой он почувствовал особенно глубоко, разрешал и все другие пьесы Чехова, Тургенева, Гоголя и Островского (запись в Всехсвятском санатории). Обвинение несправедливое, но нам важно подчеркнуть другое —вахтанговский принцип стилового своеобразия, не мирившийся с канонизацией форм и приемов.

Натурализм превращает искусство в мертвый слепок, лишённый жизни и мысли. *Правда изображения* не в копировании, не в повторении, не в рабской имитации действительности, не в иллюстративности, но в передаче жизненной сущности явлений. Примитивный натурализм, который сплошь и рядом выдается за реализм, сводится к фотографическому иллюзионизму, к фиксации случайного, внешнего, малохарактерного. В портрете часто передается не жизненная сущность характера, а только костюм, только мундир. В образе героев подчеркиваются мелкие бытовые привычки, странности характера, заурядное повседневное существование. В драматургии и театре рассказывается о легендарных подвигах героев в торопливом, очерковом тоне или деловым языком газетного репортера. Герой опускается до обыденности, а надо его под-

<sup>1</sup> Из записной тетради, 26 марта 1921 года.

нять над обыденностью и в самой обыденности показать красоту человека. В самом обыкновенном из людей надо показать величие. Мелкотравчатый реализм «на подножном корму», «с мордой, упершейся вниз» (Маяковский),— этот бухгалтерский, репортерский реализм так же глубоко оскорбителен для людей нашей эпохи, как и позерский, риторический, напыщенный, ходульный «романтизм» типа д'Аннунцио.

Со всей силой страсти Вахтангов выступает против натурализма. «Больше всего меня влекут моменты не бытовые,— признается Вахтангов в письме к А. И. Чебану 3 августа 1917 года,— (их я тоже люблю, если есть в них юмор или юмористический трагизм), а моменты, где особенно жив дух человеческий». Вахтангов перечисляет: «...сцены II акта «Потопа», пауза паники в «Потопе», весь «Росмерсхольм», сцена Тобби на колокольне в «Колоколах» Диккенса и т. д. В быту надо видеть не повседневное, не статическое, а «глубоко трагическое и глубоко комическое».

Быт следует разрешать театрально. Не документы, не снимки, не жанровые картинки, а смысл и образное выражение людей и вещей. Не быт, а бытие. «Тот способ разрешения быта, который давал Художественный театр, не рождает художественного произведения, потому что там нет творчества. Там есть только тонкий, умелый, острый результат наблюдений над жизнью...» «Я попробую его разрешить, но не так, как он разрешается Художественным театром, то есть бытом же на сцене, правдой жизни. Я хочу найти острую форму, такую, которая была бы театрально, была бы художественным произведением»<sup>1</sup>. В записи дневника во Всехсвятском санатории Вахтангов утверждает, что бытовой театр вообще невозможен и недопустим в эпоху социалистической революции.

«Пусть умрет натурализм в театре!—восклицает Вахтангов.— О, как можно ставить Островского, Гоголя, Чехова!

У меня сейчас порыв встать и бежать сказать о том, что у меня зародилось.

<sup>1</sup> «Беседы о театральности», 11 апреля 1922 года.

Я хочу поставить «Чайку».

Театрально. Так, как у Чехова. Я хочу поставить «Пир во время чумы» и «Свадьбу» Чехова в один спектакль. В «Свадьбе» есть «Пир во время чумы». Эти, зачумленные уже, не знают, что чума прошла, что человечество раскрепощается, что не нужно генералов на свадьбу.

У Чехова не лирика, а трагизм».

Вахтангов хотел строить прежде всего жизнеутверждающий героический народный театр, театр глубоких обобщений, богатой фантазии, больших чувств, праздничной торжественности и энтузиазма.

Он предвидел героический театр великого поколения, борющегося за счастье человечества, и считал, что великий энтузиазм этого поколения должен быть выражен в самых патетических театральных формах. Но не только тематика и форма спектакля должны быть торжественны. Архитектурный стиль, внутреннее убранство театрального помещения должны иметь торжественный, праздничный характер. Поэтому Вахтангов с такой страстью отвергал «намеренную скромность» ригористов, полную претензии и дурного вкуса, и отстаивал нарядность и яркую красочность подлинной театральности. «То, что в театре должен быть расписной занавес, должен быть оркестр, должны быть капельдинеры, непременно одетые в нарядную театральную форму, то, что в театре должны быть эффектные декорации, эффектные актеры, умеющие носить костюмы, показывающие свой голос, свой темперамент, то, что в театре должны быть аплодисменты,— все это несомненно, потому что все это элементы настоящей театральности»<sup>1</sup>. «Не надо убирать, надо облагородить!»---воскликнул Вахтангов.

То, что с пророческой прозорливостью подмечено в отдельных высказываниях Вахтангова, с большей определенностью выражено в эстетических идеях Горького. Никто глубже его не продумал жизненную и творческую сущность нового искусства. То, что Вахтангов только предчувствовал, полным голосом сказал Горький.

Горький не раз указывал, что русскому искусству нужен

<sup>1</sup> «Беседы о театральности», 10 апреля 1922 года.

не реализм обычного нравоописательного и бытоотображательского типа, а революционный романтизм, или, точнее, соединение реализма с романтизмом.

«В крупных художниках реализм и романтизм всегда как будто соединены,— писал Горький по поводу Тургенева, Гоголя и других писателей-классиков в статье «О том, как я учился писать» (1928).— Это слияние романтизма и реализма особенно характерно для нашей большой литературы, оно и придает ей ту оригинальность, ту силу, которая всё более заметно и глубоко влияет на литературу всего мира».

Свое литературное направление Горький определял как «активный романтизм», который «стремится усилить волю человека к жизни».

«Революционный романтизм — это, в сущности, псевдоним (социалистического реализма, назначение коего — не только критически изобразить прошлое в настоящем, но главным образом — способствовать утверждению революционно достигнутого в настоящем и освещению высоких целей социалистического будущего»<sup>1</sup>.

«Наше искусство должно встать выше действительности и возвысить человека над ней, не отрывая его от нее. Это — проповедь романтизма? Да, если социальный героизм, если культурно-революционный энтузиазм творчества Новых условий жизни... может быть наименован романтизмом»<sup>2</sup>.

Наш реализм — это «реализм людей, которые изменяют, перестраивают мир, реалистическое образное мышление которых основано на социалистическом опыте». Такой реализм невозможен без героики, без патетики и приподнятости над обыденщиной.

«Героическое дело требует героического слова»<sup>3</sup>. «Наша действительность героична и потому романтична»<sup>4</sup>.

Без вымысла, без фантазии, без творческого воображения не может быть искусства. Горький энергично отстаивает

<sup>1</sup> «О бойкости», 1934.

<sup>2</sup> «О пьесах», 1932.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> «О социалистическом реализме», 1933.

право фантазии и фантастики, право художника на преувеличение.

Реального, живого героя, человека, творящего социалистическую культуру, «следует изображать еще более крупным и ярким, это — не только требование жизни, но и социалистического реализма, который должен мыслить гипотетически, а гипотеза — домысел — родная сестра гиперболы — преувеличению»<sup>1</sup>.

«Вымыслить — значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ... Но если к смыслу извлечений из реально данного добавить — домыслить по логике гипотезы — желаемое, возможное и этим еще дополнить образ,— получим тот романтизм, который лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждению революционного отношения к действительности, отношения, практически изменяющего мир»<sup>2</sup>.

Горький знал, что есть романтизм, выражающий реакционную художественно-философскую концепцию мира, враждебный разуму, отрицающий действительность,— одним словом, антипод реализма, и есть романтизм), выражающий восхищение будущим, идею бессмертия народа, полный пламенной веры в творческие силы человечества.

Эту романтику революционной правды, правды подвига и исповедовал Вахтангов..

Если прислушаться к самым заветным его лозунгам, к напутствиям ученикам, к предсмертной его исповеди, то явственно услышишь голос будущего.

«Нет праздника — нет спектакля».

«Надо подняться над землю хоть на пол-аршина».

«Чтобы создать новое и одержать победу, художнику нужна Антеева земля».

«Талантливый режиссер — достояние народа».

«Надо сыграть мятежный дух народа».

«У Чехова не лирика, а трагизм».

«Надо взметнуть!»

«Давайте вырвем из своего сердца скептицизм».

«Смелее, смелее, дорогие, близкие, родные!»

<sup>1</sup> «Литературные забавы», 1934—1935.

<sup>2</sup> Доклад на съезде советских писателей, 1934.



Жизнь дала возможность Вахтангову сделать только первый шаг в создании нового театра. Но этот первый шаг открывал громадные перспективы и был программой нового театра. Вершиной режиссерского искусства Вахтангова стали два спектакля — «Гадибук» и «Турандот». Глубоко трагическое было раскрыто в «Гадибуке» — трагическое столкновение живого человеческого чувства с неподвижной косностью тысячелетнего быта, с властью мертвых традиций и законов. Не многим удалось показать с такой щемящей тоской и с таким страстным протестом ужас и пошлость быта, власть мертвецов над живыми. В этом спектакле не было жизнеотрицания, его мрачная патетика была полна презрения и ненависти к смерти, он показывал страшную силу мертвых традиций над жизнью людей и призывал к непримиримой борьбе. Глубоко комическое, светлый, жизнеутверждающий юмор, радостный гимн жизни прозвучал в «Турандот». Таких праздничных, молодых, ликующих и радостных спектаклей не много найдется в истории театра. Трагедийная патетика и комедийная буфонада заключались в природе театрального мышления Вахтангова. Но не нужно думать, что для Вахтангова оба эти спектакля были замкнутым кругом. Они были только вступлением в большой мир нового театрального искусства. Он всегда подчеркивал опытно-экспериментальный характер своих работ. В письме Вл. Ив. Немировичу-Данченко по поводу «Гадибука» он писал: «Это опыт, это искание форм, это нащупывание, это материал для будущих работ». Будущему он посвятил свою мысль, творческую энергию, энтузиазм, жизнь. Он был весь в будущем, весь в движении.

Что же такое вахтанговское направление в советском театре?

Что оно означает?

Вахтанговское направление в театре — это глубокая чуткость к современности, к современной тематике, к тому, чем живет и дышит народ.

Это — искусство большого плана. Не профессиональное прозябание и выбор средних спектаклей развлекательно-игрового или приспособленчески-тематического характера, а

выдвижение самых основных вопросов жизни и создание спектаклей боевого программного характера.

Это — вдохновенная работа над героическим образом народа, завоевывающего счастье и кующего судьбу всего человечества.

Это — идейная пристрастность в трактовке образов и материала пьесы.

Это — яркая театральная форма, самая выразительная и четкая для данной пьесы и своего времени, смелость при разрешении формальных задач, решительный отказ от бездейственных спектаклей.

Это — высокая роль творческого коллектива в жизни театра, коллективная ответственность за направление и морально-творческую атмосферу театра.

Это — воспитание в актере чувства ответственности за спектакль, за жизнь театра, за свое поведение в быту и на работе, воспитание в актере творческой инициативы и самостоятельной мысли. Актер обязан быть самостоятельным художником, мыслителем и поэтом, автором сценических образов.


Это — непримиримо-враждебное отношение к мелодраматической приподнятости, напыщенности, «деланной театральности» риторического, манерного романтизма.

Это — непримиримо-враждебное отношение к лжи, пустоте, претенциозности и циничной безидейности формализма.

Это — непримиримо-враждебное отношение к натурализму, бытовому жанризму, лицемерной объективистской имитации действительности, ко всякому примиренчеству с натурализмом.

Это — не успокоение на лоне искусства, а вечный бой и подвиг.





*Глава третья*

## РАБОТА

1

Борис Васильевич Шукин, конечно, не сразу стал верным: и убежденным учеником Вахтангова, если понимать ученичество не как биографический факт, а как исповедание основных идей учителя и продолжение дела его жизни. Шукин становился учеником Вахтангова постепенно, овладевая мастерством и проверяя на практике правильность творческих принципов учителя.

Шукин был именно тем актером, который был нужен Вахтангову. Именно Шукин, наиболее полно выражая школу Вахтангова, представлял «театр имени Евг. Вахтангова», был его фактическим руководителем и вдохновителем в течение многих лет. Если поставить вопрос о силе и размерах творческого влияния идей Вахтангова на развитие советского театра, то можно кратко и выразительно ответить одним словом: «Щ у к и н!»

Вахтангов в конце своей жизни очень ясно понимал, что новый театр будет создан тогда, когда появятся новые актеры из среды самого народа, когда представители старой художественной интеллигенции преодолют навыки индивидуалистической буржуазной культуры и отразят в своем искусстве основные стремления народа. «Должны появиться-

ся художники,— писал Вахтангов,— тонкие и смелые, чувствующие народ. Они должны появиться или из среды самого народа, или это должны быть люди, «услыхавшие» бога народа. Вот тогда и придет новый театр»<sup>1</sup>.

Щукину было органически присуще чувство современности. До того, как попасть в студию Вахтангова, он прошел через огонь и бури революции. Он понимал народный характер Октябрьской революции. Он видел, что большевики выдвинуты массами и идут во главе масс. Он знал это не из книг и не с чужих слов, а из своего собственного богатого жизненного опыта.

Он был полон впечатлениями живой действительности и принес в театр запас наблюдений, еще не систематизированных, не разобранных, не изученных до конца, но поражающих своим богатством. И эта жадность к жизни, стремление все знать, все обнять и в дальнейшем оставалось отличительной чертой его реалистического таланта. Он не успел исчерпать колоссальный запас своих жизненных наблюдений. То, что он раскрыл в своем творчестве, было только частицей сокровищ, которыми он обладал.

Его органическая связь с народом, жизненный опыт, честность в искусстве позволили ему впоследствии воссоздать героический образ вождя.

Х. Н. Херсонский передает следующие слова Щукина:

«Откуда черпается актером материал? Мое глубокое убеждение, что черпать его в тиши своего кабинета, своей комнаты нельзя; его можно брать из воспоминаний и фантазии только тогда, когда человек видел много и у него огромный запас... Мы видим пример больших художников, больших литераторов. Возьмем Максима Горького: как он выразителен, в особенности в тех областях, которые он так хорошо знал, так хорошо изучил, так органически воспринял! Ему есть что сказать. Отсюда его большая народность: он все это взял от народа и в художественной форме отдал народу обратно»<sup>2</sup>.

Щукин стремился выразить в своем творчестве то, что волнует миллионы людей, он был наиболее силен

<sup>1</sup> «Ради чего хотелось бы работать в ТЕО».

<sup>2</sup> «Новый мир», 1940, № 11—12, стр. 260.



«Принцесса Турандот» Карло Гоцци.  
Панталоне — Р. Н. Симонов, Таргалья — Б. В. Шуккин.  
Рисунок И. Петухова.



и велик в тех ролях, где ему был обеспечен подлинный отклик народа. Выразить сокровенные стремления и чувства масс, раскрыть внутреннюю духовную жизнь народа — значит быть нужным народу, значит найти высшее оправдание своему искусству. Щукин принес в театр много естественности и непосредственности. Отсюда вытекала та свобода самочувствия и поведения на сцене, которая поражала Вахтангова и товарищей Щукина с первых же его шагов в театре. Щукин без всяких усилий, легко и непринужденно воспроизводил людей и положения, которые он знал и видел в жизни. Игра Щукина, по словам Б. Е. Захавы, подтверждала убеждение Станиславского в том, что он свою «систему» не выдумал, а извлек из наблюдения над искусством больших актеров. У Щукина все само собою выходило так, как должно было бы выходить по системе. И выходило легко и непринужденно, как будто бы он родился сторонником системы.

Щукин не терпел по самой своей природе никакой идейной туманности и никакой неопределенности формы. Искренность требовала ясности и честности чувств и мысли. Предельная ясность и определенность реалистической характеристики сочетались в искусстве Щукина с той страстной воодушевленностью, которая поднимает каждый образ над обыденной действительностью, подчеркивает величие и значительность человека. Иными словами, его реалистическое искусство было насквозь романтично. Щукин очень глубоко брал материал действительности. Каждое слово его было весомо, содержательно, значительно. Он всегда говорил о самом главном в жизни. Во всех образах он показывал высшее напряжение человеческого духа. Это и создавало романтическую тональность его искусства.

Щукин сразу поразил своих товарищей чутким вниманием к партнеру. Он всегда давал партнеру целиком высказываться, с нежной бережливостью относился к работе товарища. Общаться с Щукиным на сцене, играть с ним было высшей радостью. Он обладал в совершенстве тем чувством коллективности и ответственности за жизнь спектакля и театра, которое так ценил Вахтангов. Полное отсутствие у Щукина актерского эгоцентризма облагораживало весь творческий процесс, в котором он участвовал. Щукин за-

ставлял своих товарищей верить в осуществление самых смелых мечтаний, добиваться самого трудного. Он учил их не успокаиваться на достигнутом, неустанно искать истину, предъявлять к себе самые беспощадные требования.

## 2

После приема Щукина в студию Вахтангов в течение долгого времени не обращал на него внимания. Сначала Щукину не давали никакой работы. Только весной 1920 года он случайно получил роль в инсценировке чеховского рассказа «Ведьма», и то потому, что нехватало актера. Щукин «подыгрывал» Русиновой почтальона. Делал он это удивительно легко и естественно, без всякого напряжения, обычного для учеников. Особенно запомнился момент, когда почтальон просыпается. Щукин вдруг заговорил так правдиво и просто, словно это были его собственные слова, а не Чехова. Никакой игры, полная непринужденность. Как только Щукин произнес первые слова, он сразу выделился среди остальных участников отрывка. Вахтангов присутствовал на экзамене и остался очень доволен игрой Щукина. С этого времени он стал приглядываться к своему скромному и чрезвычайно трудоспособному ученику.

Когда Вахтангов приступил к работе над чеховской «Свадьбой», он дал Щукину роль одного из гостей — грека Харлампия Спиридоновича Дымбы. Это была первая роль Щукина в настоящем театре.

Произошло это событие в конце 1920 года. Щукин рассказывает: «В репетиционном зале студии собрались студийцы для распределения ролей в «Свадьбе». Тут же присутствовало несколько учащихся первого курса, среди них и я. Взгляд Евгения Богратионовича остановился на мне. «Ну, а что, например, мог бы сыграть Щукин?» — спросил он. «Все»,—ответил я, не подумав, и тут же смутился. Такая самоуверенность, повидимому, не понравилась Вахтангову, и он решил «проучить» смельчака. «Вы говорите, что можете играть все? Ну, что ж, играйте грека Дымбу». Эта роль меня несколько озадачила: я никогда не видел живых греков, и мне не с кого было «писать портрета». И вот в поис-



ках *более* или менее подходящего типажа я обратил свои взоры на чистильщиков сапог. Я перезнакомился со всеми чистильщиками, расположившимися на моем пути из дома (я жил около Павелецкого вокзала) до Ходынки, где находились военные курсы, при которых я тогда состоял в качестве адъютанта»<sup>1</sup>.

Для Щукина наступила лихорадочная пора. До шести часов вечера он работал в артиллерийской школе. Потом через весь город шел пешком с Ходынки на Арбат в студию. По дороге собирал нужные для роли краски от армян и айсоров — чистильщиков сапог. На репетиции он всегда приносил новый и неожиданный материал. Роль смешного и наивного грека-кондитера, коверкающего русские слова, привлекала внимание Щукина своей яркой характерностью. На все лады, во всех регистрах он повторял слова Дымбы из его речи на свадебном ужине: «Я могу говорить такое... Которая Россия и которая Греция. Теперь которые люди в России и которые в Греции... Мы — греки, вы — русские, и мне ничего не надо». Вахтангов был очень доволен щукинским греком, в особенности хвалил за творческую инициативу и настойчивость в работе, за найденную яркую характерность, акцент и манеру речи. Однажды, после просмотра одной из репетиций «Свадьбы», Вахтангов сказал про Щукина: «Он мне приносит материал, он мне приносит инициативу. Когда вы все дотянетесь до этого самого Щукина, тогда спектакль будет готов».

Репетиции обычно начинались поздно вечером и иногда продолжались до 7 часов утра. Замечательны были эти вахтанговские ночи. Евгений Богратионович обыкновенно приходил около полуночи, смертельно усталый, после спектакля в Первой студии или в Художественном театре. Сначала дело не клеилось. Но постепенно Вахтангов разгорался, воодушевление охватывало всех учеников, усталость забывалась, вялости и равнодушию не могло быть места; преобразенные и счастливые, люди работали в каком-то упоении многие часы и готовы были работать еще до полного изнеможения.

Щукин был счастлив. Он учился у гениального режиссе-

<sup>1</sup> «Мой путь», «Советское искусство», 11 сентября 1936 года.

ра, жадно ловил каждое его слово, чувствовал, как расширяются его горизонты, хотя и не имел еще ролей. «Несмотря на все лишения, невзгоды и тяготы, которые переживал я лично и мои товарищи,— вспоминал Щукин позже,— мы были заряжены каким-то необычным, совершенно исключительным энтузиазмом и убежденностью, что делаем нужное дело, строим советский театр».

«Вспоминая пройденный путь,— писал он дальше,— часто удивляешься: как все мы, вся страна, полуголодные, плохо одетые, работали, творили, росли? Голодал я страшно, так как весь свой военный паек должен был отправлять матери и сестре. Чем и как питался — затрудняюсь сказать». Вероятно, в это время Щукин уже надорвал свое здоровье. У него начинался туберкулезный процесс, который пришлось потом залечивать. В 1921 году он демобилизовался и очутился почти на улице. В военной школе он мог иногда спать на канцелярских столах, теперь и эта возможность отпала. Около года он ходил ночевать к Москвиным. Щукин вспоминал: «Иногда приглашал меня кто-либо из друзей и знакомых, у них обедал или ужинал. Мой друг по студии Владимир Москвин приглашал частенько в свою семью, и здесь у его отца — выдающегося мастера советского театра Ивана Михайловича Москвина — меня подкармливали и согревали. С благодарностью вспоминаю эту заботу моих друзей»<sup>1</sup>.

С какой глубокой ответственностью подходил к своей работе молодой Щукин, как серьезно он начинал свою жизнь в искусстве, свидетельствует следующая замечательная запись, сделанная в 1920 году, в момент упорной работы над образом Дымбы:

«Каждый ответ грека должен быть *в общем ритме свадьбы*, но не тотчас вслед вопросу, ибо греку необходимо понять, о чем его спрашивают, и надо иметь время сообразить, как по-русски ответить. Во время разговора он старается смотреть на собеседника. Пауза соображения перед фразой: «Это в России ничего нет». О Греции говорит с умилением (даже закрывает глаза), вспоминает старика-

<sup>1</sup> «Мой творческий путь», «Комсомольская правда», 16 декабря 1937 года.

отца, толстого добродушного дядю и веселую молоденькую (18 лет) любимую сестру. Умиление пропадает после слов Настасьи Тимофеевны: «Не тыкай в омары вилкой!» Тогда он понял, что выпивка неуместна, и потому конфузится и отказывается пить дальше»<sup>1</sup>.

Тем не менее Щукин Дымбу так и не сыграл. Он был великолепным греком, но Симонов по своим внешним данным более подходил для этой роли. И роль Дымбы была дана Симонову, а Щукин получил роль отца невесты, Жигалова, которого он и играл в спектакле. Таким образом, подлинной первой его ролью является роль Жигалова. Образ этот Щукин вылепил в очень острой и тонкой гротесковой манере, нигде не впадая в шарж. Прелестен был дуэт Щукина — Жигалова с Симоновым — Дымбой. Его комическая грациозность была неподражаема. «А тигры у вас в Греции есть?» — «Есть!» — «А львы?» — «И львы есть. Это в России ницего нету...» — «А кашалоты в Греции есть?» — «Все есть». Щукин очень любил свою роль. Была какая-то особая прелесть в соединении острой и тонкой характеристики с бесконечно трогательным добродушием. Своей завершенностью эта роль давала такое же большое удовлетворение, как впоследствии роль филера Зюки.

Кроме чеховской «Свадьбы», студия работала еще над двумя произведениями Чехова — «Юбилеем» и инсценировкой рассказа «Воры». Все три вещи — «Свадьба», «Юбилей» и «Воры» — составили особый «чеховский спектакль», который шел в 1921 году. В «Ворах» Щукин играл роль цыгана Мерика, озорного, буйного, хищного, жестокого и смелого человека, прошедшего через огонь и воду, повидавшего смерть с глазу на глаз и потерявшего навсегда жалость к людям. Эта романтическая фигура озорника и хищника, забубенной головушки не особенно была близка Щукину. Казалось, это не его роль. Тем не менее он был в ней очень убедителен. Мерик говорил гортанным низким голосом, хохотал сочно и хрипло, широко оскаливая белые зубы, ходил выслеживающей, хищной походкой, как тигр, имел порывистые, резкие манеры. Он весь был наполнен озорным весельем, буйным юмором, ди-

<sup>1</sup> Архив Б. В. Щукина.

кая стихия полыхала в его глазах, движениях и пляске. Щукин осваивал роль Мерика по-щукински истово, настойчиво, добиваясь максимальной внутренней и внешней выразительности. Его уже отличало от всех товарищей умение очень глубоко раскрывать внутреннее содержание образа и находить четкую и острую внешнюю форму. Он много работал самостоятельно над отделкой фигуры и характера Мерика: искал тембр голоса, манеру говорить, схватывал правду характера в голосе. Так он поступал в работе и над всеми последующими своими ролями. Потом он искал походку, жест, выразительность рук. Как и у Хмелева, у Щукина во всех ролях руки разные.

Щукин долго тренировался в мелкой дроби танца. В яркой голубой рубаше, с горбатым хищным носом, с искрами в глазах, он лихо и ловко отплясывал чечотку с Н. В. Тихомировой, игравшей Любку. Однако в период работы над ролью Мерика Щукину еще не хватало культуры мастерства. На одной из репетиций, когда Щукин покориł всех своим огромным обаянием и естественностью в страшном монологе Мерика о том, как его мужики протаскивали подо льдом из проруби в прорубь, Вахтангов вдруг крикнул неожиданно для всех: «Стоп!» — и обрушился на оторопевшего Щукина с градом упреков: «Да как вы смеете так говорить? Вы думаете, что это простота? Это простоватость натуралистическая, а не художественная простота! Где фраза? Где лепка речи? Где ее скульптура? Ее выразительность? Вы разговариваете, как в жизни, а надо разговаривать на сцене»<sup>1</sup>. Жизненная естественность, бесхитростная простота речи Щукина, шедшая от его богатого опыта, от его наблюдательности и памяти, не устраивали Вахтангова. Весь этот жизненный материал нужно было переработать в горниле большого искусства. Щукин считал замечания и требования Вахтангова глубоко справедливыми. Он сам был очень недоволен своим исполнением. Он принялся за работу со всем доступным ему упорством, чтобы добиться высших ступеней мастерства. Он понял, что настоящее мастерство представляет соеди-

<sup>1</sup> Из рассказа Б. Е. Захавы на вечере памяти Щукина в ВТО  
2 ноября 1939 года.

нение глубокого и правильного миропонимания с полным овладением творческой технологией, с умением свободно и правильно пользоваться выразительными средствами своего искусства, что мастер должен обладать глубиной, *духовным богатством и умением*. Он понял, что настоящий художник никогда не может быть доволен собой, всегда должен добиваться большего, охватывать новые явления жизни, обогащать свое мастерство.

Щукин считал, что работа над Мериком была скоропалительная, что образ не успел органически созреть, что, несмотря на большие усилия, ему не удалось передать характер Мерика. Образ был разрешен внешне, внутренняя его сущность, а стало быть, и правильное ее выражение найдены не были.

Так же не удовлетворил Щукина и образ кюре в «Чуде святого Антония» Метерлинка. Эта роль тоже была внешним разрешением образа. Щукин ходил в костел, прислушивался к церковным напевам, много работал над жестом рук, добивался непрерывной линии движения, которая выразила бы сущность характера, но внутренне он не мог ничего зацепить. Души французского католического священника он не чувствовал. Поэтому приходилось довольствоваться только внешней выразительностью, характерностью, а не характером. Кюре, на вид глуповатый и хитрый, несколько неуклюжий толстяк, с коротко подстриженными черными волосами, с грубым, словно из дерева выточенным, квадратным лицом, в темной серой блузе без пояса или в сутане, в действительности был очень вкрадчивым и хитрым пройдохой. На одной из репетиций прозаическая фраза: «Вот сюда», которой он приглашает Антония пройти в комнату умершей, неожиданно выливается в интонацию католического церковного напева. Это было смело и талантливо найдено, но Щукину казалось безнадежным. То, что Щукин отвергал и чем был недоволен, иногда по-своему было интересным и поучительным. Но Щукин искал не приблизительного решения, он стремился к подлинной правде чувств, выраженных театральными средствами. Такой подлинной правды чувств в своем кюре он не находил и поэтому этот образ очень не любил.

В работе Щукин был неутомим. Товарищи поражались

его исключительной серьезности, суровой и беспощадной требовательности к себе, невиданному упорству и трудо- способности. Никто из них никогда не видал такой вдохновенной настойчивости, какую умел проявлять Щукин в творческом труде. Участие Щукина в работе делало еще более значительной и глубокой атмосферу репетиций. Под влиянием Щукина все становилось собран- нее и сосредоточеннее. И в то же время в этом молодом актере всепоглощающая строгая серьезность соединялась с детской непосредственностью и сердечностью. Было радо- стно следить за тем, как он находил все новые и новые краски для своих образов, как непрерывно их обогащал. Абсолютная простота, органическая недоступность малей- шей фальши, неспособность к нажиму, наигрышу и штам- пу — все это было свойственно Щукину с первых же сце- нических шагов.

13 ноября 1921 года открылась Третья студия Москов- ского Художественного театра, из которой вырос театр имени Евг. Вахтангова. На открытии были показаны «Чудо святого Антония» Метерлинка и «Свадьба» Чехова.

После роли кюре Щукин был зачислен в основную труп- пу, и ему поручили роль императора Альтоума в «Прин- цессе Турандот».

### 3

«Принцесса Турандот» — старинная театральная сказка о том, как умный и страстный принц Калаф покорил сердце жестокой красавицы Турандот и заставил ее полюбить се- бя, трогательная поэтическая сказка о всепоглощающей и всепобеждающей силе любви. Калаф бесстрашно преодолел все препятствия и не испугался смерти, так как душу его переполняла любовь, торжествовавшая над смертью. Третья студия под руководством Вахтангова и сыграла прежде всего эту основную тему поэтической сказки Гоцци — любовь побеждает смерть. Спектакль прославлял силу и полноту жизни, веру в жизнь и в счастливое буду- щее человечества. Но сказка Гоцци таит в себе еще другие возможности. Она была рассчитана на актеров итальян- ской импровизированной комедии dell' arte. Рядом с пате-

гическим Калафом и надменной Турандот в пьесе участвуют маски: Панталоне, Тарталья, Бригелла, Труфальдино — обычные персонажи комедии dell' arte, одно появление которых вызывало у публики веселое оживление и смех. Маски не имели твердого текста. Они должны были остроумно импровизировать, придавая действию характер веселой, динамической буфонады. Именно в этой импровизации Вахтангов и его молодые актеры нашли ключ к современному раскрытию сказки Гоцци, которой они придали острое злободневное звучание. Театр Вахтангова создал блестящий, жизнерадостный спектакль, прославляющий счастье и радость жизни и весело пародирующий современные ему сценические штампы. Сказка Гоцци о жестокой принцессе превратилась в спектакль, который должен был с предельной четкостью продемонстрировать метод театра и утвердить избранный им творческий путь. Нужно было показать, что театр является могущественным средством воздействия на человека, что его выразительные средства обладают непреодолимой силой, если они находятся в талантливых руках. Нужно было дать отпор натурализму на сцене, показать его ограниченность и бессилие, его развращающую и губительную для творчества роль. Нужно было намеренно обнажить приемы сценического мастерства актеров, показать, что психологическая насыщенность образа (игра страстями) не может иметь самодовлеющего значения, независимого от идейного замысла спектакля. Одним словом, надо было дать боевой, полемический спектакль о художественном методе театра и, в противовес всем минорным и элегическим настроениям, полным голосом сказать о счастье жить в Советской стране.

Актеры играют одновременно и героев сказки, и итальянских актеров импровизированной комедии масок, и современных советских людей. Актеры играют страсти, ни на минуту не забывая о своем отношении к жизни и театру. Актеры играют сценический образ так, что вкладывают в него свое собственное отношение к прошлому и настоящему. К прошлому они относятся с тонкой и мудрой иронией, к настоящему — с радостным доверием.

Более праздничного, молодого и радостного спектакля не знает история театра. В 1922 году молодежь Третьей

студии, вдохновляемая гениальным режиссером, прикованным к постели смертельным недугом, создала спектакль, до краев наполненный радостью бытия, бодростью и солнечным смехом. Чему радовались режиссер и его ученики? Они были счастливы жить в стране, народ которой совершил социалистическую революцию и завоевал свое будущее. Это был полемический и декларативный спектакль, защищавший творческий метод нового театра, прославлявший жизнь в Советской стране, которая открывала столь широкие просторы для творчества. Обаяние спектакля заключалось в его лирическом подтексте, который раскрывал тему молодости и счастья. Этот спектакль, не содержащий ни одной революционной фразы, по существу был одним из самых революционных спектаклей тех лет: он учил верить в жизнь и в будущее страны социализма. Участники спектакля воплотили в нем энтузиазм своего поколения.

«Принцесса Турандот» является одним из самых зрелых по своему мастерству спектаклей театра Вахтангова. Художественная простота и творческая изобретательность, ритмическая легкость и непринужденность движений, энергичный темп действия, композиционная стройность, свободная игра актеров, лишенная малейшего напряжения,— все эти качества доказывают, что была найдена самая удачная и самая нужная форма спектакля, одного из самых полнокровных, целостных, серьезных и жизнерадостных в истории театра имени Вахтангова.

В письме, адресованном к аудитории генеральной репетиции «Турандот» (присутствовал весь состав Художественного театра во главе с К. С. Станиславским, актеры студии Художественного театра и студии «Габима», не было только тяжело больного Вахтангова), Вахтангов утверждал, что форма этого спектакля «единственно возможная для Третьей студии».

«Мы искали для Гоцци,— писал Вахтангов,— современную форму, выражающую Третью студию в ее сегодняшнем театральном этапе».

Спектакль был наполнен пародиями и автопародиями. Шутки были остроумны, изящны, иногда злы, всегда великолепно нацелены. Подверглись пародийному осмеянию



финал «Эрика XIV» в Первой студии в постановке Вахтангова, В. А. Лосский в роли Ляриводьера в Музыкальной студии, М. А. Чехов в роли Хлестакова в Художественном театре, Камерный театр и т. д. Актеры оставались сами собой, какую бы роль они ни играли, персонажи перевоплощались в актеров, и наоборот. Зрители верили в подлинность образов сказки, потому что в них жила правда человеческих чувств и страстей, и вместе с тем видели в актерах современных людей, отстаивающих свои творческие принципы.

«Турандот» вызвала энтузиазм К. С. Станиславского, который назвал ее постановщика «надеждой русского искусства».

Именно про этот спектакль В. И. Качалов сказал, что мы его «постановкой опередили Европу на триста лет».

Именно про этот спектакль писал Ф. И. Шаляпин: «Я всегда страдал, что в России не любят цветов, и очень рад, что вдруг попал в райский сад благоуханных разнообразных цветов. Спасибо и низкий поклон!»<sup>1</sup>

«Увидеть этот спектакль — значит омыться в источнике молодости», — писала «Paris soir» 14 июня 1928 года.

«Только бледные, избитые слова имеются у меня для того, чтобы выразить то утонченное, непередаваемое наслаждение, которое я получил от «Турандот». А нужны бы слова, никогда еще не сказанные, специально созданные, которые с особой выразительностью обозначали бы молодость, ум, красоту, поэзию, чудо». Так отзываясь о «Турандот» один французский критик в газете «Le soir» 14 ноября 1928 года.

«Сказка — наивность, ибо это игра детей. Нет ничего в ней невозможного, легкость и подвижность. Необычайно интересно жить в сказке. Особый строй чувств, легкая приподнятость». Так писал Щукин о «Принцессе Турандот» в одной заметке<sup>2</sup>. Он говорит о композиционных и импровизационных возможностях «Турандот». Четкость, ритmicность и композиционное мастерство этого спектакля резко выделяют его из строя других. Лирико-иронические сцены

<sup>1</sup> «Эхо театра», июнь 1922 года.

<sup>2</sup> Архив Б. В. Щукина.

чередуются с чисто комедийными, патетические с гротесковыми, интермедии обрамляют каждый акт основного действия, слуги просцениума, переставляя декорации, разыгрывают ту же пьесу, передразнивая главных актеров, выразительные и забавные вставки сменяются трансформациями. И при этом вся композиция отличается грациозной стройностью и строгим вкусом. Вахтангов воспользовался трагикомической сказкой Гоцци для веселой, откровенно обнаженной демонстрации актерского мастерства. На репетициях импровизировалось все: текст, в который рядом с пышными стихами Гоцци вплетались злободневные остроты; импровизировались костюмы и грим. Актеры брали полотенца и подвязывали вместо бороды, а корзины надевали вместо головных уборов; импровизировались пародийные пантомимы. Вахтангов требовал величайшей четкости речи и жеста, виртуозного мастерства в обращении с вещами, тщательных поисков речевых ритмов. Эти требования заставляли актеров самостоятельно проделывать громадную тренировочную работу. Вахтангов доводил творческий энтузиазм актеров до предельной высоты. Его ночные занятия создавали почти экстатический моральный подъем. Вахтангов намечал острую и необычную форму спектакля, уверенной и сильной рукой вычерчивал контуры каждой роли. Актеры увлеченно работали, очарованные открывшимися им перспективами, радостно ощущая свой рост.

Правда, тончайшая виртуозная форма спектакля, задуманная Вахтанговым, требовала от исполнителей зрелого мастерства и свободы в пользовании выразительными средствами театра. Ни мастерства, ни творческой свободы еще не было у начинающей актерской молодежи. И гениальная фантазия Вахтангова порою подавляла творческое воображение даже наиболее самостоятельных студийцев. Тут была большая опасность эпигонства, подражания манере учителя. Но не надо преувеличивать эту опасность. Она угрожала наиболее слабым. Большинство же заставляла искать и не довольствоваться приблизительным решением. Форму можно было бесконечно чеканить в продолжение многих лет. Формой можно было овладевать постепенно. Всякий настоящий талант находил в конце концов свой путь и мужал не только под влиянием гения Вахтангова, но

и в борьбе с ним. Щукину работа над «Турандот» помогла во всех отношениях. Привычку активно вмешиваться в драматургию и очищать текст, самостоятельно выращивать роль, добиваться ее филигранной отделки, добиваться точной формы, музыкального звучания образа Щукин приобрел под руководством Вахтангова в работе над «Турандот». Именно в процессе этой напряженной и прекрасной работы он почувствовал впервые гордость мастерства.

Щукин получил в «Турандот» роль престарелого отца надменной принцессы—императора Альтоума. Первый этюд в этой роли получился удачным, а дальше работа не пошла. В этюде было смешно, а на сцене ничего не получалось, в особенности не удавался текст. То же самое произошло у талантливого и умного актера О. Н. Басова с ролью Панталоне. Они оба попросили Вахтангова разрешить им поменяться ролями. Вахтангов согласился. Щукин с увлечением занялся Панталоне, даже полюбил его. Но при окончательном распределении ролей Щукину досталась роль Тартальи. Первое время ему не удавалась и эта роль, он никак не мог уловить ее рисунка. Но, как это часто бывает, одно неожиданно произнесенное слово дало ему ключ ко всему образу. На одной из репетиций вместо «Панталоне» Щукин—Тарталья произнес: «Панталоня». И это «Панталоня» сразу направило его мысли по новому руслу. Щукин понял, что основное свойство Тартальи — его предельная наивность, простодушие и детски-серьезное лукавство. Актер был увлечен образом, и работа закипела.

Это было очень тяжелое время для Щукина. Он остро нуждался, не имел пристанища. Однажды он заночевал в студии, потом еще раз. Так и остался жить в маленькой комнате при сцене. Он работал с неистовым увлечением. Чтобы добиться наилучших результатов, он самостоятельно овладевал рядом тренировочных дисциплин: занимался дикцией, гимнастикой, для развития голоса — пением. Л. П. Русланов рассказывает: «В другой половине помещения находилась большая сцена, еще не совсем отделанная. На ней была установлена круглая площадка «Турандот». Эту площадку можно было бы назвать площадкой несчастий: на ней спотыкались, скользили, оступались, те-

ряли равновесие. Вахтангов требовал, чтобы актеры двигались по ней, как по самому привычному месту. И вот Щукин, с виду как будто мешковатый и неуклюжий человек, начинает изо дня в день, упорно, не давая себе отдыха, упражняться на этой площадке: учиться ходить, прыгать, падать, кувыркаться. Он делает это не только днем, но и ночью, когда никого нет в студии. Зажигая на сцене дежурную лампочку, он при слабом освещении, как тень, носится по круглой площадке, делает десятки упражнений, развивая и тренируя свое тело. Прodelывая все это, он повторяет в то же время на все лады текст роли. Потом садится за рояль, играет гаммы, занимается дикцией, поет, говорит»<sup>1</sup>.

Тарталья, «великий канцлер» китайского императора, простодушный и добрый толстяк, который вмешивается во все государственные дела, хочет казаться удивительно энергичным, предприимчивым, всюду сует свой длинный, смешно изогнутый кверху нос, а на самом деле всем мешает и вертится вокруг людей без всякого толку. Он заикается, но любит произносить по всякому поводу и без повода речи, надутые и важные, а по существу пустые и нелепые. Он ко всем пристаёт со своими неуместными замечаниями и рассуждениями. Это очень наивный, очень смешной, большой, толстый ребенок. Щукину особенно близкими и понятными были те черты в характере Тартальи, которые вытекали из его бесконечно наивной ребячливости. Тарталья представляет зрителю придворных императора — Панталоне, Бригеллу и Труфальдино. При этом он очень глупо и в то же время неожиданно метко острит. Когда Щукин появлялся вместе с другими масками в знаменитом параде всех персонажей спектакля, надев поверх блестящего современного черного костюма пеструю зеленую кофту, традиционную форму итальянской комедии масок, он непроизвольно сразу выделялся среди других исполнителей спектакля. С бесконечным обаянием он произносил свои остроты, в которых нелепая наивность сочеталась с тонкой и изящной шуткой. Он заикался так грациозно и легко, словно делал

<sup>1</sup>Л. Русланов, Народный артист великой страны, «Литературная газета», 20 сентября 1936 года.

сознательно рассчитанную риторическую паузу. Он расхаживал по сцене, еле волоча ноги и постоянно спотыкаясь, но в этом не только не было никакой нарочитости, а наоборот, сквозила полная естественность и непринужденное изящество. Это тонкое гротесковое соединение противоположностей носило глубоко органический характер, так как было выражением ясной и наивной простоты души. Вообще образ Тарталья, при всей своей буфонной исключительности, помог Щукину найти в какой-то степени самого себя как человека и художника. У Щукина в характере было очаровательное соединение чистой детской наивности с глубоко проникновенной серьезностью. Он всегда был значителен. Все у него было крупно, широко, глубоко. Он обладал необыкновенным ощущением добродушного, мягкого, озорного и наивного юмора. Пушкин говорил, что гений всегда простодушен и откровенно естествен. Необыкновенное сочетание детской наивности и мудрой глубины было, может быть, самым существенным свойством таланта Щукина.

С очень робким и неуверенным, застенчивым видом выходил щукинский Тарталья на сцену, смотрел на зрителей ласково-добродушно, доверчиво и немного опасливо, семенил неловкими ногами по наклонной площадке сцены, смешно наклонив голову и осторожно неся впереди свой разбухший живот, останавливался на просцениуме, трогательно улыбался, словно просил извинения, и постепенно своими бесхитростными и неожиданно остроумными шутками завоевывал всех.

Щукин играл Тарталью не как условную ироническую маску, которая должна смешить людей, но как человека, с беззаветной, детски-наивной доверчивостью относящегося к жизни. Маска не мешала Щукину: его пленительная детская улыбка озаряла обаятельное человеческое лицо. Радость жизни, доверчивое отношение к миру и стихийная игра страстей видны были не только в каждом вздохе таинственно прекрасной Турандот, но и в каждой шутке Тарталья. Эти два образа определяли поэтическое качество спектакля.

После парада актеров (пролога) запоздавшую публику впускали в зрительный зал. Придворные маски оставались перед занавесом. Надо было видеть, с каким сокрушенно-

серьезным видом Щукин — Тарталья делал замечания опоздавшим, которые торопливо и шумно разыскивали свои места и покрывались ярким румянцем стыда после каждого шутливового выговора «великого канцлера».

Шутки и замечания действующих лиц возникали иногда непроизвольно, иногда они были результатом большой предварительной творческой работы. Они должны были быть одновременно обескураживающе-наивными и меткими. Щукин умел их произносить с таким наивным изяществом, что их нелепость казалась верхом остроумия.

В юбилейные дни, когда театр имени Евг. Вахтангова отмечал десятилетие и пятнадцатилетие своей жизни (в 1931 и 1936 годах), Щукин — Тарталья в импровизированных спектаклях-отчетах выступал в качестве ведущего конференсье. В бумагах Щукина сохранились наметки его непритязательных шуток-представлений.

Тексты 1931 года:

«Надо уметь с классовой чуткостью прочесть афишу. Нигде не сказано, что мы играем *принцессу* Турандот, а просто Турандот, а это что-то такое, чего мы и сами не разобрали».

«Теперь не скрою от вас, что первая шеренга — это те, кому не меньше десяти лет от роду сознательной жизни в театре, то есть юбиляры. Говорить мне о них трудно, потому что все заслуги их в прошлом, мыслями они в будущем, а в данный момент из себя ничего не представляют. А главное — мне некогда. А потому думайте о них сами, пока я буду бегло называть их по фамилиям. Чтобы ясно было, о ком идет речь, названная фамилия будет улыбаться, остальные будут стоять мрачно. Прошу внимательней запоминать юбиляров, иначе в следующий юбилей пятидесятилетия кое-кого не узнаете. Начну представлять с самых застенчивых, которые побоялись сегодня показать вам свое подлинное лицо и вышли на рампу в масках».

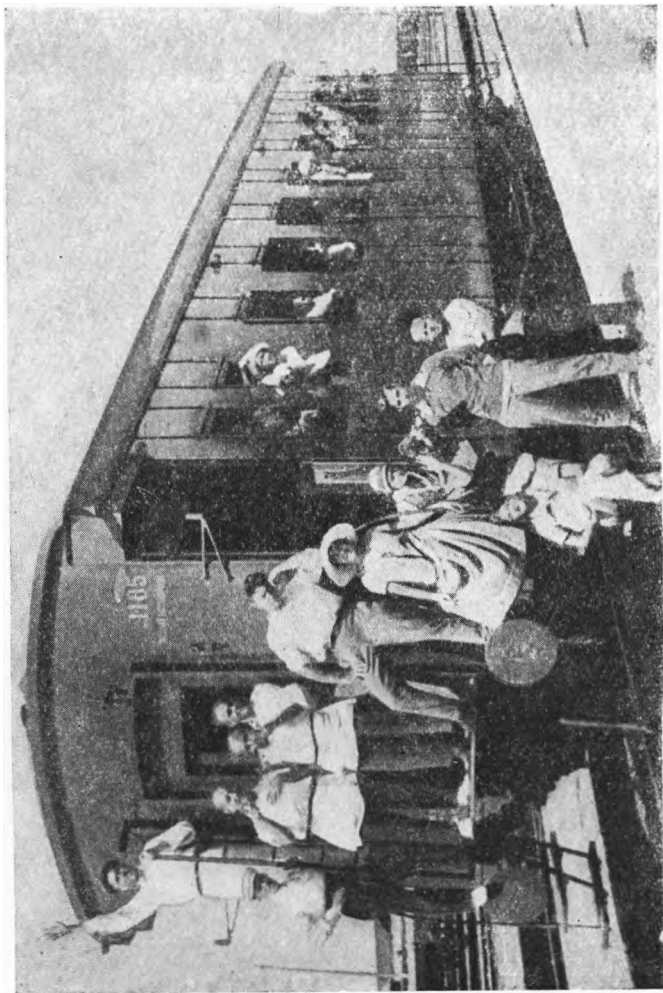
Вот некоторые из щукинских шуточных рекомендаций. С милой застенчивой улыбкой, заикаясь, ласково-лукавым, приветливым голосом Тарталья представляет актеров публице:



**Лев Гурыч Синичкин в одноименном водевиле Д. Ленского.**

1924 г.





Группа актеров театра имени Вахтангова во время гастрольной поездки в 1926



«Я забыл вам сказать, что в прошлом году меня просили, но мне не хотелось представить вам актеров, а в этом году они не просят, они против, но я, напротив, хочу представить вам всех исполнителей спектакля...

Вот Мансурова, в ознаменование прекрасных трудов которой по сцене большая, не очень огромная, но довольно-таки грандиозная улица была переименована в Мансуровский переулок еще с незапамятных времен в ее честь. Она, по принципам прошлого года, в маске — это чтобы вам и ей удобнее было друг друга не заметить. Ведь есть же другие принцессы: принцесса Брамбилла, принцесса долларов, принцесса грез. Ты пойми, что я из любви к тебе с такой свободой выражаюсь.

Орочко. К сожалению для меня, суровый вид актрисы держит в страхе публику и мои шутки...

Ремизова. Маститая актриса, но, по-моему, очень приятная.

Толчанов. Как был, так и остался актером на злодейские роли. Злодейские качества таланта актера не позволяют ему играть...

Басов. Каждый раз, неожиданно для себя и для всех нас, играет здорово. Ну, значит, все обстоит благополучно.

Завадский. Об этом ни звука до конца спектакля. Могут быть большие неприятности...

Шихматов. И как будто стоя спит. Но это только кажется. Хоть и спит, но слышит...»

Вся прелесть этих шуточных замечаний и характеристик заключалась в их великолепной речевой выразительности. Главное в них — неподражаемая светлая интонация, полная юмора и детской наивности. Мысль легко и грациозно перескакивает с предмета на предмет. После заикания — очень быстрая речь, шутивная скороговорка.

Тарталья был для Щукина основной творческой школой, первым ощущением сценического образа. Он помог рождению великого актера. Щукин был застенчивым и в силу этого замкнутым человеком. Чтобы стать актером, ему надо было пробудить в себе свойства непосредственности и радостной возбудимости от общения с людьми. Все эти чувства были ему в высокой степени свойственны, но

все они дремали в глубине его души. Тарталья имел важное значение в художественном росте Щукина: актер обрел творческую свободу. В этом смысле влияние «Турандот» на всю последующую деятельность Щукина было глубоко положительным.

Не надо только преувеличивать ироническую, «невсамделишную», игровую сущность маски Тартальи. Ироническая наивность не была ее основной природой. Основным было прямодушное доверие к жизни, величайшая искренность. Да и сама игровая стихия была проявлением могучей стихии жизни, проявлением чувства полноты жизни.

#### 4

Щукин всегда вспоминал конец 1921 и 1922 год как более значительную пору своей жизни. Громадная самостоятельная творческая и тренировочная работа, высшее напряжение всех жизненных сил, лекции Станиславского и занятия с Вахтанговым. Дух захватывало от открывающихся перспектив. Чрезвычайно серьезный, дисциплинированный, добросовестный на работе в студии (с каким трогательным усердием он выполнял обязанности старшины, следящего за порядком в артистических уборных и за кулисами в период отчетных творческих вечеров в студии!), он после работы становился веселым и отзывчивым участником всяких товарищеских затей, где можно было отдаться озорной шутке и непритязательной игре. Щукин великолепно исполнял русские песни и комические шуточные рассказы.

Р. Н. Симонов вспоминает первую совместную встречу нового (1922) года. Каждый из участников выдумывал какой-нибудь номер импровизированной программы. Щукин выступал с двумя номерами: с рассказами «Муха» и «Экзамен по географии». В первом рассказе дьячок, мечтающий, как бы заснуть, читает нараспев молитву и вдруг заинтересовывается летающей мухой и ловит ее, продолжая при этом гнусавить. Щукин исполнял эту сцену с неподражаемым наивным юмором. Симонов дирижировал «цыганским» хором, в котором одним из хористов был Щукин.

Пели «Матушку», цыганскую хоровую песню «Говорят» и другие старинные цыганские песни.

Щукин был чрезвычайно компанейским, простым и общительным человеком. От его приветливой и ясной улыбки расцветали самые угрюмые лица.

Незадолго до премьеры «Турандот» четыре маски были вызваны к Вахтангову на квартиру (в том числе Щукин и Симонов). Евгений Богратионович, лежа в постели, пересиливая боль, сочинял для них веселые шутки и остроты. Это была последняя коллективная встреча студийцев с Вахтанговым.

29 мая Щукин, Симонов и Шухмин пошли на вечер Московского Художественного театра. Там после большого перерыва выступал Качалов. Студийцы сидели в бельэтаже и ловили каждое слово великого артиста.

В конце вечера на сцену вышел Вл. Ив. Немирович-Данченко. Что-то, очевидно, произошло. Наступила мертвая тишина.

«Граждане! Умер Евгений Богратионович Вахтангов»,— произнес Владимир Иванович.

Щукин и Симонов одновременно вскрикнули и на некоторое время оцепенели. Потом, придя в себя, бросились на квартиру к Евгению Богратионовичу.

## 5

После смерти Вахтангова ряд спектаклей в его студии был поставлен в той же иронически-гротесковой манере, что и «Турандот». В них Щукин уже не находил себя, как он нашел себя в Тарталье. Манера «Турандот» уже не развязывала, а сковывала его силы. Она была найдена в свое время для трагикомической сказки Гоцци, но она была неуместна для Островского и Гоголя. Играть их пьесы в плане иронической наивности и детской непосредственности было смешно и бестактно. Гоголь и Островский требовали менее условной и более реалистической манеры. Постановки комедии Островского «Правда хорошо, а счастье лучше» Б. Е. Захавой (1923) и «Женитьбы» Гоголя Ю. А. Завадским (1924) были неудачами молодого театра. Вахтангов требовал для каждой новой постановки активных поисков

свойственных ей форм. Канонизация собственных приемов, подражательность и эпигонство противоречили духу Вахтангова.

В «Правде хорошо» действующие лица были разделены на два противоположных лагеря — сторонников патриархального рабства и борцов против насилия и гнета. Первые были предельно шаржированы, вторые были показаны в психологическо-бытовом, натуралистическом плане. Основным приемом оставался острый театральный гротеск (преувеличенный жест, подчеркнутый грим, резкая чеканка слов, лубочный стиль оформления). Щукин исполнял в этом спектакле роль Барaboшева, роль, которую ему неприятно было вспоминать, настолько неправильно она была разрешена.

Реалистическую комедию Гоголя «Женитьба» постановщик пытался истолковать как символическую мистерию. Он наполнил сцену длинной вереницей кошмарных и зловещих образов, фантастических и чудовищно карикатурных, символизирующих трагедию и пошлость человеческого бытия. Ни одного человеческого лица, сплошные свиные рыла. Гиперболизм из приема превратился в метод мышления. Жанровое решение не было найдено. Связи с современностью не было установлено. Мертвые традиции, от которых сумел освободиться ценою величайшего творческого напряжения Вахтангов, грозили повиснуть страшным грузом на молодом театре. Щукин в «Женитьбе» исполнял роль Степана, слуги Подколесина. Это было лохматое существо, в громадных карикатурных сапогах, сонное и неопрятное. Он мрачно стоял, исподлобья смотрел невидящими глазами и сопел. Образ Степана, как и Барaboшева, был разрешен в плане острого символического гротеска и поэтому не принес удовлетворения артисту.

Щукин своевременно понял величайшую опасность такого эпигонского штампа и начал от него освобождаться. Это произошло не сразу, это был длительный, сложный процесс. Однако благодаря невероятно упорной и трудной работе и накоплению своеобразного реалистического мастерства Щукину удалось отойти от предвзятой манеры. Впервые после «Турандот» он достиг свободного реалистического решения задачи только в роли солдата Павла Суслова в «Вирине» Сейфуллиной (1925).

Наиболее значительной работой Щукина, сделанной еще в манере «Турандот» и в то же время стоящей на пути к овладению реалистическим мастерством, является роль Льва Гурыча Синичкина в водевиле Ленского (1924). Это вторая значительная его роль. Работая над ней, Щукин установил основы своего художественного метода.

Старинный водевиль Ленского «с пением и танцами» «Лев Гурыч Синичкин» показывал морально-бытовые условия жизни и работы актеров провинциального русского театра сороковых годов и пародировал чувствительную мелодраму своего времени. Обе темы — бытовая и пародийная — разработаны Ленским с большим добродушием и сентиментальным лиризмом. Постановка этой пьесы была чрезвычайно удачным режиссерским дебютом Р. Н. Симонова. Бытовую тему пьесы постановщик превратил в сатирическую. Сохраняя историческую конкретность старого быта и стиль старинного водевиля, он развернул с великолепной легкостью и музыкальной грациозностью ряд бытовых картин. Вместе с тем ему удалось показать тяжелое положение провинциальной актрисы, находящейся в унижительном, зависимом положении от всевозможных богатых «покровителей». Закулисные интриги и нравы были разоблачены без всякого добродушия, с достаточной сатирической остротой.

Пародийная тема водевиля Ленского значительно расширена. Пародия на старинную мелодраму дополнена остроумными пародиями на некоторые ультралевые постановки и псевдореволюционную халтуру. Таким образом, в старинный водевиль ворвалась самая злободневная современность, от чего он не только не пострадал, а, наоборот, приобрел театральную остроту. От добродушия и трогательной чувствительности Ленского не осталось и следа. Интермедия и сатирические тексты Н. Эрдмана очень повысили идейное звучание спектакля. При этом был сохранен игривый и остроумный стиль водевиля, его комедийная легкость, музыкальная грациозность и стремительный темп.

Исполнение отличалось жизнерадостностью, свежестью и искренностью. Тон веселого сатирического гротеска, почти бурлеска, всего более удался Щукину, исполнителю роли Льва Гурыча.

Роль эта была очень трудна для Щукина. Во-первых, надо было найти образ, который долго не прояснялся. Во-вторых, овладеть техникой водевиля. Сыграть трогательного отца молодой дебютантки, за которой охотится целая свора сиятельных поклонников, отца, который для продвижения своей дочери на сцену готов использовать все возможные и невозможные средства, может быть, было не так трудно. Но Щукин пришел к выводу, что ему нужно сыграть не комический образ Синичкина, с его наивной хитростью, детским простодушием и широким невинным приспособленчеством, а обаятельный драматический образ великих русских актеров середины XIX века, которые все играли Синичкина. Щукин захотел понять, как играли Синичкина такие мастера русского театра, как Мартынов, Живокини, Щепкин. Он тщательно изучал мемуары и историко-театральные документы и на репетициях постепенно развертывал все, что дома накопил и придумал для роли. Он изучал творческую индивидуальность, историческую судьбу, характеры великих людей. На репетиции казалось, что он показывает экспромт, успешно решает задачу благодаря верно найденному творческому самочувствию. На самом деле каждая деталь являлась результатом упорной работы и глубокого проникновения в сущность образа. В игре Щукина оживали традиции его великих предшественников. Молодой актер (Щукину тогда еще не было 30 лет) установил глубокую органическую связь между своей работой и работой лучших мастеров старого русского театра. Можно сказать, что в основном роль Льва Гурыча разрешена в духе Мартынова, и это не было случайностью. Разбирая приемы игры старых актеров, Щукин и Симонов установили, что наиболее правильно и глубоко толковал роль Синичкина Мартынов. Их творческие симпатии всецело склонялись к Мартынову, но это не было подражание, это было глубокое творческое родство и умение использовать культурное наследие. Вероятно, из всех великих актеров прошлого наиболее близким к Щукину мастером был именно Мартынов.

Роль Синичкина была трудна для Щукина потому, что требовала виртуозного мастерства. Водевилем как жанром вообще труден для актера, так как требует разносторонних способностей — легкости, четкости, музыкальности, умения

двигаться, владеть формой водевильного куплета. Щукин очень много тренировался, много пел, много работал над голосом, чтобы овладеть ролью Синичкина. Труд, опыт, талант, характер, мастерство победили. Молодой актер Щукин оказался достойным продолжателем дела Щепкина, Мартынова, Живокини.

Синичкин Щукина — порывистый, шумливый, но мягкий и трогательный. Щукин с глубоким драматизмом сыграл образ благородного отца, пробивающего дорогу для своей дочери. Но это только одна тема. Другая тема — судьба русского актера, которую ни на миг не заслоняла первая. Синичкин Щукина — подвижник и герой русского театра, самоотверженно и рыцарски отдающий ему свою жизнь и свою честь, а не только плутоватый старик, обожающий свою дочь.

Щукин сохранил в своем исполнении аромат старинного водевиля, обаяние его улыбки, мудрую пропорцию между старинным и современным, смешным и трогательным, лирическим и драматическим. Самое же главное, что щукинский Синичкин, со всеми своими слабостями и недостатками, при всей своей наивной ограниченности, — живой человек, а не условная маска. Великолепный мягкий и добродушный юмор составляет главную притягательную силу этого образа.

Следует подчеркнуть, что остроумие, грациозная стройность и великолепный ритм спектакля, выразившийся в легких переходах от старины к современности, объяснялись не только талантом актера, исполнителя роли Синичкина, но и талантом режиссера, впервые утвердившего свою линию именно в этом спектакле.

Щукин очень не любил этой роли, в которой он достиг таких больших результатов. Он считал, что драматические места роли им не найдены. Лирический монолог («О, тень жень») совершенно не разрешен. А главное — эта роль ограничивала и снижала его творческий рост, его художественные возможности. Ироническая манера сценического гротеска, манера «Турандот», обедняла его. Щукин хотел раскрыть большие чувства и величие души подлинных героев, строителей нового общества. Одна только увлекательная и искренняя детская игра в театр не могла его удовлетворить.

Честность художественного мышления А. Е. Мартынова состояла в том, что для него искусство было не профессией и ремеслом, не дорогой к славе, а ответственным делом жизни. Для искусства Мартынова характерно разнообразие жанров. Он много выступал в пустых водевилях. При одном его появлении на сцене театр разражался неудержимым хохотом. Его шутки отличались безоблачным весельем, а куплеты, которые он великолепно пел, создавали у зрителей праздничное настроение. Тем не менее комизм не был его настоящим призванием. Когда Мартынов сыграл роль Тихона в «Грозе» Островского, весь театр был потрясен силой его трагического дарования. Природа художника не терпела ограниченности амплуа и жанров. Он был велик во всяком репертуаре и стремился решить не одну только технологическую задачу.

Все это полностью относится к Щукину. Он был блестящим комедийным актером, но решить основные вопросы жизни мог только в репертуаре большого идейного масштаба.

Стремление познать жизнь и воздействовать на нее вело Щукина к положительным героическим образам современников. Это основной путь его творчества. Он определяется образами Павла Суслова в «Виринее» Сейфуллиной (1925), Павла (Антон) в «Барсуках» Леонова (1927), Берсенева в «Разломе» Лавренева (1927), Малько в «Далеком» Афиногенова (1935), Рогачева в кинокартине «Летчики» (1935), Михайлова в кинокартине «Поколение победителей» (1936), Егора Бульгочова в драме Горького (1932) и Ленина в театре и кино (1937—1939). Вершина творчества Щукина и высшее достижение советского искусства — образы Егора Бульгочова и В. И. Ленина.

Но этому основному пути предшествовали, а впоследствии перекрещивались с ним другие дороги и дорожки. Это — комедийная линия Щукина, подготовившая и во многом дополнившая его основную драматическую линию. Сюда относятся все буфонно-комедийные, сатирические, жанрово-бытовые и характерные фигуры, все комедийные персонажи, созданные Щукиным. Это Дымба и Жигалов



в «Свадьбе», юре в «Чуде», Тарталья в «Турандот», Степан в «Женитьбе», Лев Гурыч Синичкин в водевиле Ленского, Иван Васильевич в «Зойкиной квартире», Зюка в «На крови», Полоний в «Гамлете». К этой группе можно отнести также Ермолая Лаптева в «Темпе» и Шапиро в «Заговоре чувств». Самыми значительными работами этого плана были образы Тартальи, Льва Гурыча Синичкина и Зюки.

Для удобства рассмотрения необходимо выделить всю эту группу и сначала закончить обзор комедийных и характерных фигур, созданных Щукиным, чтобы после этого сосредоточить все внимание на положительных героических образах. При этом придется отступить от строгой хронологической последовательности в расположении материала.

В «Зойкиной квартире» М. Булгакова, спектакле, который был грубой репертуарной ошибкой театра Вахтангова, Щукин сам захотел сыграть роль Ивана Васильевича, содержателя бань в Ростове (1926). Ему казалось интересным сыграть человека, который назывался «мертвым телом», находился все время в состоянии сильного опьянения и заплетающимся языком рассказывал всевозможные нелепые истории. Найти яркие, характерные черты Щукину удалось, но воплотить их в сценическом образе было страшно трудно. С громадным упорством Щукин добивался поставленной себе цели. Он уже нашел удовлетворяющий его ритм, нашел правильный рисунок роли. За кулисами, в своей уборной Щукин в совершенстве играл содержателя бань, он уже великолепно знал его биографию и мог без конца рассказывать смешные анекдоты в стиле этого человека. В уборную Щукина во время антрактов собирались актеры, жаждавшие послушать исключительные по своей бытовой характерной выразительности рассказы ростовского пьяницы. Но Щукин был очень недоволен собой и очень мучился, так как ему было необходимо соединить яркую характерность с острой, гневной сатирой, разоблачающей пошлость, а это ему не удавалось. Если бы спектакль не был снят с репертуара, Щукин, конечно, добился бы разрешения поставленной перед собой задачи. Он увеличивал беспощадную требовательность к себе с каждым

спектаклем и почти достиг цели. В творческую биографию Щукина это «мертвое тело» должно войти не как неудачная роль, а как пример суровой настойчивости художника.

В инсценировке романа С. Мстиславского «На крови» (1928, вторая режиссерская работа Р. Н. Симонова) Щукин сыграл роль филера царской охранки Зюки.

Спектакль «На крови» не разрешал больших творческих проблем. Но интересно было упорство, с каким театр выпрямлял и очищал авторский материал. Несмотря на отсутствие внутренней связи между групповыми интеллигентскими и групповыми рабочими сценами (в пьесе изображается 1905 год); несмотря на то, что рабочие в этой пьесе говорили штампованным газетным языком; несмотря на некоторые исторические и политические ошибки и на то, что актерам приходилось играть не действия и поступки, а только отдельные душевные состояния персонажей,— спектакль оказался динамичным и воодушевляющим. Массовые сцены очень искусно выдвигались постановщиком на первый план, а в трактовке образов театр блестяще применил вахтанговский принцип острой, целеустремленной, идейно направленной, иронической или сатирической, характеристики. Спектакль был силен и убедителен своей беспощадной сатирической остротой и реалистическим мастерством в изображении черных сил реакции. Одним из самых блестящих сатирических образов оказался созданный Щукиным образ Зюки.

Зюка — рядовой филер, «человек из охранки», мелкая и тупая полицейская душа. У него усердие охотничьей собаки, он хочет выполнить все задания самым лучшим манером, хочет выслужиться, потрафить, забежать вперед. Он вдохновенный, усердный служака, но ему не хватает ни ума, ни изобретательности, ни фантазии. По роду своей службы он обязан быть хорошим актером, должен переодеваться, незаметно выслеживать людей, надевать любую маску, проявлять находчивость, ловкость и сметливость. Но он ограниченный и тупой филер. Преданность и усердие ему не помогают, а только вредят. Щукин с озорным вдохновением и огромным удовольствием лепил эту фигуру. У Зюки очень решительные, преувеличенно нафабранные усы. По ходу действия Зюке приходится переодеваться

во фрак и изображать представителя светского общества, аристократа. Но у него неловкая походка, кривые ноги, вытянутые по швам руки, предупредительно изогнутая спина, дурацкий вид. Зюке очень неловко во фраке, он стесняется своего элегантного вида, но он обязан показать хорошие манеры и выглядеть аристократом. Получается невыразимо комическая фигура. На лице Зюки написана безумная преданность человека, который привык не рассуждать, и он с расторопным видом бросается во все стороны, чтобы выследить, захватить, предупредить. Ему надо действовать незаметно и неслышно, а он своей нелепой фигурой и шумным поведением все проваливает. Расторопность его переходит в панику. Он делает совсем не то, что нужно. Вместо конспирации получается сплошной скандал.

Его поведение в Мариинском театре — и в фойе среди публики, и у дверей лож во время спектакля — беспримерно по своей гротесковой и комической выразительности. Когда на него кричит жандармский ротмистр, он подлетает к нему, кидается за револьвером, всех упускает и снова возвращается к ротмистру. Он ходит на цыпочках по коридорам Мариинского театра, чтобы не беспокоить начальство и не спугнуть заговорщиков, и этим обращает на себя всеобщее внимание. Его конспиративное усердие превращается в свою противоположность, лакейские манеры и привычки выдают с головой. Его суматошное поведение, перебежки от ложи к ложе с наивным видом старательного дурака надолго запоминаются. Зюка — глубоко правдивая, реалистическая фигура и одновременно злая, острая сатира. Щукин вложил в этот эпизодический образ свой огромный комедийный темперамент, свою неистощимую фантазию. Он, как ребенок, увлекался своей ролью. Если бы Зюка не был так глуп, его было бы неинтересно играть, он утратил бы свою исключительную театральную остроту. Работая над образом Зюки, Щукин ставил его во всевозможные нелепые положения. Было так смешно и так интересно, что он сам смеялся до слез над тем, что ему удавалось сделать. Острота щукинского рисунка всегда сочеталась с психологической правдой, с эмоциональной глубиной. Щукин играл без нажима, без нарочитой подчеркнутости. Контуры

сделанных им фигур остры и мягки одновременно. Почти документ и в то же время гротеск. Образ Зюки — пример комедийной сатирической характеристики, достигнутой в результате тонкой и умной работы.

В «Заговоре чувств» Юрия Олеси, поставленном 13 марта 1929 года А. Д. Поповым в сотрудничестве с А. Д. Козловским и Б. В. Щукиным, последнему пришлось играть роль Соломона Шапиро, члена правления пищетреста, старого хозяйственника, ближайшего помощника директора треста Андрея Бабичева. Постановщики спектакля не сумели преодолеть и обезвредить пессимистическую, горькую иронию автора. Ю. Олеша показывал моральное бессилие и старческий маразм людей старого мира. Но представителем новой формации он делал человека узкого дяляческого практицизма, мещанской ограниченности и схематического мышления. И это накладывало на пьесу печать глубокого пессимизма. Художник спектакля (Н. П. Акимов) своим оформлением только подчеркивал скептическую иронию драматурга.

Наиболее привлекательным в спектакле оказался образ Шапиро. Это очень добродушный, сердечный человек, чрезвычайно расположенный к молодежи и людям нового мира, обладающий «чувством нового», честно отдающий свой громадный опыт делу социалистического строительства. Щукин показывал Шапиро глубоко положительной фигурой. Его деловитый практицизм соединялся с сердечной теплотой, добродушной мягкостью, большим личным обаянием. Скорее он, чем Андрей Бабичев, мог быть представителем нового мира. Он уже старый человек, но не делает разницы между собой и современным поколением, — наоборот, он чувствует себя молодым и окрепшим именно благодаря общению с этим поколением. Роль Шапиро — проходная работа Щукина. В ней он не разрешал никаких больших вопросов.

В «Гамлете» Щукин играл Полония (1932).

Ставила этот спектакль целая режиссерская коллегия: П. Г. Антокольский, Б. Е. Захава, И. М. Рапопорт, Р. Н. Симонов, Б. В. Щукин. Но фактически постановщиком и вдохновителем был Н. П. Акимов.

«Гамлет» в его постановке оказался вершиной театрального формализма. Глубочайшая философская трагедия Шекспира была безжалостно идейно обескровлена. Порочен был самый замысел постановки: вместо трагедии ищущей мысли и совести, столкновения двух культур — показать трагикомедию обнаженной борьбы придворных авантюристов и честолюбцев за власть. Трагедия Шекспира была превращена в авантюрную комедию интриги. В пьесе была оставлена только внешняя интрига — борьба за престол.

Все оказалось чрезвычайно плоско. Проблема гуманизма не остановила на себе внимания художников. С «конкретно-исторической» точки зрения постановщиков судьба государств и народов определяется деятельностью цинических, беспринципных авантюристов. Гамлет — вовсе не мечтатель, не философ, не поэт, не человек трагической судьбы и страстных исканий истины, а плотоядный и жадный честолюбец, безидейный маниак. Безумие его притворно, притворство — бесцельно, беспредметно. Защитники спектакля утверждали, что такая концепция вытекала из протеста театра против схематического дидактизма РАППа и против распространенной гетевской трактовки «Гамлета» как трагедии раздвоения и нерешительности. Возражая против других неправильных концепций, театр усвоил самую ложную из всех возможных: стал на точку зрения вульгарного, почти пародийного социологизма. Холодная и тонкая ирония, метод нигилистической дискредитации были распространены на весь текст трагедии. Получилась комедия-фарс, циническая пародия на Шекспира и на театр. Чтобы скрыть идейное убожество замысла, замаскировать свою неуверенность в правильности концепции, постановщики воспользовались пышной, парадной, декоративно-нарядной, по существу холодной и пустой формой. Ни эпоха XVI века, в своей истинной и типической сущности, не была показана, ни содержание гениальной трагедии не было правильно раскрыто и истолковано. Это была формалистическая демонстрация холодного равнодушия к эпохе, к теме и людям. Блестящая, тонкая и глубокомысленная вахтанговская ирония приобрела в «Гамлете» цинический характер. Историк советского театра должен считаться с фактом, что один из

самых активных, темпераментных и культурных театров страны в работе над самой глубокой философской трагедией Шекспира дал классический образец формализма. Парадоксальным является то обстоятельство, что театр почти одновременно подготовил такой реалистический, полнокровный и духовно здоровый спектакль, как «Егор Булычов». Внутри театра нашлись силы, противодействовавшие циническому формализму. Кроме того, справедливость требует признать другой факт — что работа над «Гамлетом» протекала в обстановке ожесточенной внутритеатральной творческой дискуссии.

Ряд ведущих актеров театра резко возражал против плана Акимова. Б. В. Щукин, И. М. Рапопорт, А. Д. Козловский, И. М. Толчанов, О. Н. Басов и др. протестовали против идейной выхолащенности постановки. О. Н. Басов назвал спектакль «поражением театра».

Однако при всей ложности идейной концепции спектакля, при всей неверности заданий, которые получили актеры, игра многих из них стояла очень высоко. Р. Н. Симонов с большим блеском и остротой играл ничтожество и звериный эгоизм Клавдия, скрытые под оболочкой изысканных манер и утонченной внешней куртуазности. Но целостность образа снижалась из-за нелепой концепции всего спектакля. Даже А. И. Горюнов довольно интересно сыграл вместо Гамлета пройдоху из шекспировской комедии. Большая, интересная работа была выполнена А. А. Орочко и Б. В. Щукиным.

Щукин сначала увлекся заданием сыграть зловедную хитрость Полония. Почему не попробовать, не рискнуть найти верное и оригинальное решение отрицательного образа?

Но когда спектакль стал осуществляться и когда выяснилась его идейно-теоретическая установка, Щукин начал все более и более тяготиться своей ролью. Ему было невозможно трудно найти правильное отношение к такой Офелии, какая была выведена в спектакле. Он не хотел видеть в Офелии легкомысленную и легко доступную женщину. Несоответствие материала пьесы и трактовки ее казалось все более чудовищным. Щукина смущал и костюм, нелепо пышный, экстравагантно театральный.

И тем не менее силою своего огромного мастерства Щукин сумел найти глубоко иронический, в лучшем вахтанговском смысле, почти саркастический рисунок для роли хитрого и циничного царедворца, вычерченный в остро гротесковой манере. Он сумел, как и в образе Зюки, совместить острую политическую сатиру с сочной конкретностью психологической и бытовой характеристики.

Перед нами был страшно самонадеянный, убежденный в своих достоинствах человек, циник и лицемер, считающий себя хранителем придворных традиций и аристократической морали, любящий поговорить и пофилософствовать, прочесть другим нравоучение и посетовать на падение нравов, очень солидный, надутый, как индюк, болтливый и важный дурак. Он бесконечно тщеславен и глуп, поэтому жесток по отношению к Офелии и к Гамлету. Тщеславие источило, как ржа, его сердце. Щукин с большим гневом высмеивал пустоту и ничтожество этого шута, вызывавшего чувство омерзения. Но ему было очень тяжело и досадно использовать все свое мастерство для того, чтобы заставить ходить по сцене этого фанфарона. В образе Полония Щукин не добился полного слияния персонажа с исполнителем. Он привык на сцене жить, а не играть. Полония приходилось играть. Так Щукин и говорил с досадой: «Я его играю». Образ Полония творчески тяготил Щукина.

В своей беседе в Клубе театральных работников 19 марта 1933 года Щукин подробно рассказывал слушателям, как он был связан планом постановщика, который привез с собой из Ленинграда подробные наметки образов, эскизы всех костюмов и точную зарисовку грима. Когда Щукин увидел Полония, он был очень смущен этой «живописной птицей, одетой в бархат». «Живых взаимоотношений на сцене не было... Я замучился с этой ролью,— жаловался Щукин,— и как я выполнил ее, не знаю; уцепился за какую-то соломинку и стал выкарабкиваться... Так что, строго говоря, этот образ к своим победам не отношу. Я выплыл, еле ноги унес». От спектакля у него «остался очень обидный след»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Стенограмма. Архив Б. В. Щукина.

Тем не менее объективно образ Полония следует отнести в актив великого артиста. Можно сказать, что тут в последний раз была применена манера Тартальи, но не с радостью и с упоением, как в Зюке, а с досадой и гневом.

7

Роли капитана Берсенева, крестьянина-сезонника Ермолая Лаптева и рабочего Майорова относятся к положительным образам Щукина, как и полуироническая характерная фигура Шапиро, о которой уже говорилось.

Образ Берсенева тесно связан с образом Павла Сулова и Павла (Антоня). Тот же рисунок, та же глубокая и строгая манера изображения, та же полновесность и цельность характеристики.

«Разлом» Б. Лавренева был поставлен театром к десятилетию Октябрьской революции (1927). Постановщик — А. Д. Попов. Художник — Н. П. Акимов.

Это был один из самых удачных юбилейных спектаклей. Победа была одержана благодаря тому, что театр сумел глубоко проработать драматургический материал и найти чрезвычайно выразительную и четкую форму. Психологическая семейная драма отошла на второй план, и из нее были вытравлены все элементы мелодраматической сентиментальности.

На первый план были выдвинуты массовые сцены. Масса была показана не как серое, бесформенное и безликое существо, а как живое, конкретное множество, состоящее из ярких индивидуальных характеров. Сила спектакля — в ясности и четкости его политической мысли (разламывается старый мир, семья, общество, быт, лучшие представители старой интеллигенции переходят на сторону народа), в ясности и четкости конструкции, в жизнерадостном, победоносном тоне, в яркой игровой форме, в ритмической легкости построения. Театр в героическом стиле сыграл борьбу и победу революционных матросских масс.

На этом фоне раскрывается тема Берсенева — тема чести и моральной ответственности перед народом. Тема эта раз-





**Зюка в пьесе С. Мстиславского «На крови».**

1928 г.



Полоний в трагедии В. Шекспира «Гамлет».

1932 г.

работана без всяких признаков психологического надрыва и сентиментальной нравучительности. Весь жизненный опыт Щукина предохранил его от этой лжи. Капитан Берснев воспитан в традициях старого флота и старых понятий о чести. Он командует крейсером «Заря», экипаж которого в грозные октябрьские дни решил идти в Петроград для поддержки восстания большевиков. Берснев колеблется, переживает трагические сомнения. Но он честный офицер, связанный с массами, любимец матросов, живой человек, а не чиновничья душа, и он понимает, что флот — это не сумма кораблей, а матросская масса. Он инстинктивно чувствует, на чьей стороне правда, и в решительный момент, после долгих сомнений и колебаний, возглавляет восставших матросов и ведет их на помощь революционному Петрограду.

Щукин очистил образ Берснева от всяких посторонних наростов.

Это строгая, углубленная в себя, молчаливая фигура. Берснев не делает лишних движений и не говорит лишних слов. Одной великолепной выразительной мимикой он определяет свое презрение к зятю и другим контрреволюционным офицерам.

Только такой скупой, сдержанной и тонкой игрой можно было показать глубокий внутренний процесс, совершившийся в душе Берснева, постепенно созревшее в нем решение навеки связать свою судьбу с судьбой революционных матросов. Щукин показывает спокойную уверенность старого командира в своей правоте, его моральную силу, твердость решений. Эта скупая простота внешнего и внутреннего рисунка роли, умение в спокойной и строгой манере передавать страстную героическую патетику и превращать самые невыразительные слова в полновесные и полнокровные аргументы свидетельствовали о громадной зрелости таланта и о высокой культуре артистического мастерства.

Замечательно уловил эти особенности дарования Щукина А. В. Луначарский.

В статье «Положительные типы в театре и жизни», напечатанной в ленинградской «Красной газете» 20 января 1928 года, Луначарский писал:

«Театру имени Вахтангова особенно повезло на положительные типы. У них даже выискался актер, который обладает *необычайным обаянием и своеобразными чертами для изображения современного положительного типа*,— это Щукин. Возьмете ли вы его Павла из «Вирннеи», или его Павла (Антон) из «Барсуков», или того же капитана Берсенева,— при всем художественном различии их обликов вы найдете основные черты: спокойствие и самообладание даже в самые трагические минуты, авторитетное умение говорить внушительно... Не желающую показывать себя внешне, глубокую и тихую задушевность Щукин умеет показать превосходно... Все озаряется каким-то светом, когда на сцену появляется щукинский образ. Вы чувствуете в нем твердый полюс современного жизнестроительства».

В «Авангарде» В. Катаева (1930) Щукин играл роль рабочего-большевика Майорова. Майоров приехал в сельскохозяйственную коммуну, чтобы вовлечь в колхозное движение крестьян-единолчников, но был убит озверевшими кулаками. Образ схематичный, и Щукин с ним ничего не мог сделать. Он относился к «проходным» ролям Щукина, которые артист играл поневоле и с раздражением.

Зато не богатую словами, но характерную и колоритную роль крестьянина-сезонника из артели каменщиков-костромичей Ермолая Лаптева в пьесе Н. Погодина «Темп» Щукин играл с огромным удовольствием (1930). Хотя процесс перерождения крестьян-сезонников, преодолевающих свою косность, индивидуализм, безответственное отношение к труду и бескультурие, был показан схематически и примитивно, пьеса содержала в себе подлинный жизненный материал и обобщала ряд вдумчивых наблюдений автора, сделанных им на стройке Сталинградского тракторного завода.

Неграмотные, заскорузлые, бородатые костромичи постепенно проникались сознанием, что они являются строителями не только величайшего в мире тракторного завода, но и величайшего в мире государства, и начинали обгонять американские темпы производства. Говорили они ядреным мужицким языком, думали медленно и степенно,

но умели постоять за себя и удивить весь мир легендарной стойкостью и героизмом. Все эти черты Щукин раскрыл в своем Лаптеве с изумительным знанием крестьянской души и языка. В ряду народных образов, созданных актером, Лаптев занимает не последнее место. Щукин показал «веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выразаться» — черты, которые Пушкин причислял к основным свойствам русского национального характера.





*Глава четвертая*

## ОБРАЗ НАРОДА

1

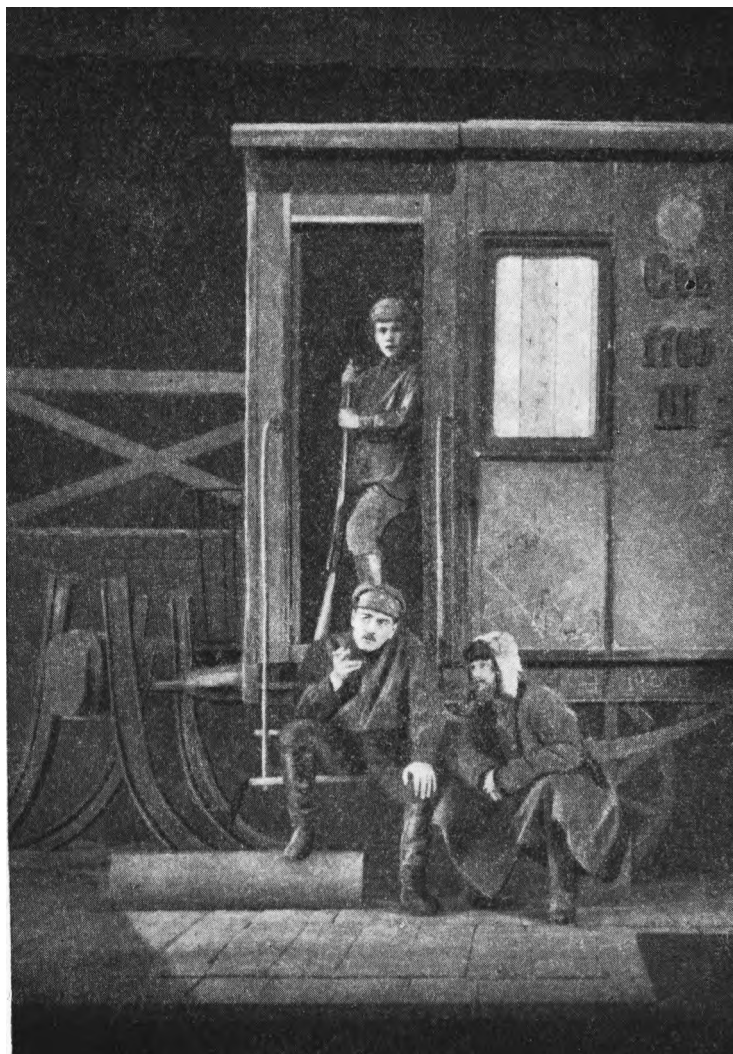
Каждый подлинный художник, переживший период творческого формирования, влияний и ученичества, постепенно вырабатывает свою собственную манеру работы, свою собственную тематику, свой метод, то новое, что он вносит в жизнь искусства. Тогда наступает пора самостоятельных решений и большого самостоятельного творчества.

Для Щукина пора самостоятельного творчества наступила в период работы над ролью Павла Суслова в «Виринея» (1925). Решать жанровые задачи и создавать образы героев отдаленных эпох было интересно, поучительно и необходимо, но интереснее и важнее было решать основные вопросы современной жизни. Нужно было показать героев гражданской войны, народ, творящий революцию. Для создания этих образов Щукин мог обратиться к своему собственному жизненному опыту. Щукин долго жил среди простых людей. Он встречал настоящих рабочих-большевиков на фронтах империалистической и гражданской войн. Поэтому он мог создать правдивые героические образы своих современников, показать их жизненно, без всякой сусальности, нарочитости и фальши, без ложного пафоса и интеллигентской слащавости. Именно в этих ро-





Павел в пьесе Л. Сейфуллиной «Виринея».  
1925 г.



Сцена из пьесы Л. Леонова «Барсуки».  
В роли Павла (товарища Антона) — Б. В. Щукин.  
1927 г.



лях, окончательно преодолев ученическую манеру «Турандот», Щукин впервые почувствовал, что вполне владеет материалом и осуществляет дело своей жизни.

Но не нужно думать, будто эти образы удавались Щукину потому, что он играл самого себя. Нет, они давались ему очень тяжело. Щукин, например, несколько раз отказывался от роли Павла Суслова, так как роль долго не получалась. Приступая к изображению новых людей, Щукин понимал всю глубину своей ответственности перед народом и перед театром. Надо было показать подлинную жизнь, страдания и стремления многомиллионной народной массы, показать русский национальный характер, веру в лучшее будущее, показать возникновение в недрах народных масс новых отношений, новой психологии и нового отношения к природе, обществу, государству. Надо было показать обыкновенных, простых людей, которые в борьбе становятся творцами нового мира. Надо было воплотить не их внешность, а внутреннюю их сущность, их величие и подлинный героизм.

Но это и есть самая трудная и самая благородная задача искусства, и к ее осуществлению стремился Щукин, работая над сценическим раскрытием образов советских людей — своих современников.

Суметь выразить величие народа в критические моменты его истории, раскрыть сложность его духовной жизни — значит выполнить главный долг художника по отношению к своему народу.

Щукин именно так показал Павла Суслова в «Виринея» и Павла (товарища Антона) в «Барсуках».

Постановка «Виринея» Л. Н. Сейфуллиной и В. Н. Правдухина была поворотным моментом в истории театра имени Вахтангова и в истории советского театра. Спектакль был поставлен А. Д. Поповым в сотрудничестве с И. М. Толчковым (режиссер) и С. П. Исаковым (художник) и показан 19 февраля 1925 года.

Хотя «Виринея» и является первой серьезной пьесой, в которой без всякой сусальности показана деревня эпохи империалистической и гражданской войн, все же это неполноценная пьеса — без драматического стержня, без психологической мотивировки перерождения героини, без какой-

либо композиционной слаженности. Это ряд жанровых картин и очерков, взятых из повести и конструктивно не связанных друг с другом.

Из этого материала театр создал серьезный программный спектакль. Именно «Виринея» определила основную репертуарную линию театра и круг его тематических интересов. Театр нашел мудрую простоту стиля в изображении русской деревни переходного периода. Он избежал этнографической и фольклорной орнаментики, дешевой имитации деревенской речи и жестикуляции и в то же время со вкусом использовал песенный и речевой (Материал современной деревни, добился острых интонаций, ускоренного темпа действия, четких и широких движений. Таким образом, театр не впал в натурализм и сохранил элементы театральной выразительности. Этот очень культурный и искренний спектакль отличался и четкостью политической мысли. Сцена выборов в Учредительное собрание была разрешена с большим тактом и подлинной реалистической правдой. Самая сильная сторона спектакля — раскрытие ряда эпизодических образов в плане глубокой социально-психологической и бытовой характеристики. И. М. Толчанову удалось вылепить почти эпический образ Магары, Е. Г. Алексеева создала полнокровный, убедительный портрет крестьянской женщины. Самый глубокий образ — деревенского большевика, пришедшего с фронта строить новую деревню,— создал Щукин.

Как уже упоминалось, образ Павла Сулова дался Щукину не сразу.

«Сначала у меня ничего не родилось,— рассказывал Борис Васильевич Х. Н. Херсонскому,— мне казалось, что я не могу сыграть эту роль. Я говорил, что у меня ничего не выходит: это не моя роль, я не умею, не знаю, как играть солдата. Кто-то мне на это сказал даже: «Подумаешь, какой граф!»

А потом вдруг на одной репетиции меня поручили Толчанову. Он взял первую сцену с Виринеей; посадил меня, говорит: «Закури».

Я начал закручивать махорку и говорить.

Он сказал: «Вот это самое и нужно».

Я спрашиваю: «Как, это и все?»

Он говорит: «Вот это и все, больше ничего не нужно».

Я изумлен: «Больше ничего?»

«Больше ничего»...

Толчанов как-то умело начал. И мне показалось все необыкновенно простым: ничего особенного, оказывается, не надо делать. В несколько репетиций образ был закончен».

Конечно, это необыкновенно простое было очень трудным и сложным. Эпизод с махоркой был только тем творческим толчком, который бывает необходим для того, чтобы в результате долгих исканий, догадок и усилий, в результате громадного труда наконец возник рисунок роли.

«Павел Суслов,— говорил дальше Щукин,— пришел еще из живых воспоминаний окопов, из впечатлений. Я ведь очень много с солдатами имел дела: я и в землянках с ними жил, и в окопах с ними был, я их немного знаю. Это — мой живой опыт»<sup>1</sup>.

Одного педагогического приема режиссера и одного жизненного опыта актера было недостаточно. Нужно было еще созревшее мастерство и упорный, взыскательный труд. Щукин в 1925 году был уже зрелым художником, способным решать самые большие задачи искусства. Но доставалось это громадным трудом.

В образе Павла Сулова Щукин впервые достиг простоты. Только большой актер мог без всякого подчеркивания и усиления изобразительных средств, без всякой риторики и театральной позы, самыми лаконичными и скупыми чертами добиться глубины и четкости образа, раскрыть его изнутри незаметно и в то же время поразительно сильно. Щукин сыграл в Павле простоту, скромность и мужественную силу настоящего советского человека, который делает свою скромную и важную работу, не требуя наград и похвал, не кичась и не хвастаясь ею, делает с максимальной добросовестностью и энтузиазмом, вкладывая в нее всю свою жизнь. Павел Суслов — человек массы, он приехал с фронта в родную деревню, он уверен в своей силе и в своей правде, он уверен, что сделает жизнь в деревне другой. Распахнувши шинель, широко расставив ноги, опираясь

<sup>1</sup> «Щукин о театре», журнал «Театр», 1940, № 4.

локтями о колени, он смотрит внимательным, испытующим взглядом на Виринею. Он не стыдится своих чувств, он любит Виринею глубоко и навеки. Это цельный, настоящий человек, без раздвоенности и колебаний, скептицизм ему непонятен и органически враждебен, он человек действия. Он завоевал правду и никогда никому ее не отдаст. Эта правда сделала его большевиком, эту правду он приносит с собою в родную деревню. У Павла — Щукина был удивительно простой и искренний голос, полный самых сердечных и правдивых интонаций, спокойная медлительность движений, ясность речи, уверенная и мужественная осанка. *Это первый сценический образ большевика в истории советского театра.* За внешней медлительностью и сдержанностью Павла чувствовались подлинная страстность и настоящий революционный темперамент. Этого не следует забывать. У Щукина под простотой всегда кроется сложность, под спокойствием — буря, под суровостью — нежность и детская непосредственность.

В Павле Сулове Щукин показал рождение нового человека. Он так говорил об этом:

«В дни революции на фронте на моих глазах произошел перелом в психике забытых «мужичков», еще вчера безропотно умиравших ради неведомых им целей, а сегодня пробудившихся и зажегшихся новыми идеями».

«В 1927 году во время гастролей нашего театра в Париже особым успехом пользовалась «Виринея». Спектакль шел под овации революционно настроенной части зала. И в то же время проникшие в театр белые эмигранты устраивали враждебные обструкции, прерывая нашу игру свистом и полными ненависти восклицаниями. И в эти моменты я ощущал особенный подъем, особенно билось мое сердце советского актера, с исключительным волнением и злостью я кидал в бесновавшуюся белогвардейскую аудиторию слова большевистской правды»<sup>1</sup>.

Значение работы Щукина над ролью Павла Сулова заключалось в том, что в этой работе соединилось «сердце советского актера» с зрелостью большого мастерства, партийность с талантом. Столько чувства и такая сдержанность

<sup>1</sup> «Мой путь», «Советское искусство», 11 сентября 1936 года.

в его выражении! Сцена прощания Павла с женой, с большой силой передававшая горечь разлуки, глубокую страсть, отцовскую нежность и верность долгу, была вершиной шукинского мастерства в тот период.

## 2

Прямым продолжением пути, на который встал театр имени Вахтангова постановкой «Виринеи», было сценическое осуществление «Барсуков» Л. Леонова (режиссер — Б. Е. Захава, художник — С. П. Исаков, премьера 23 сентября 1927 года).

Темой пьесы, написанной по одноименному роману Леонова, было классовое расслоение деревни в период гражданской войны; фабулой — борьба двух братьев: Павла, комиссара отряда Красной Армии, прибывшего из Москвы в деревню для ликвидации банды «зеленых», и Семена, предводителя «зеленых». Спектакль этот должен быть причислен к крупным достижениям вахтанговцев, хотя театр и не сумел полностью показать большую народную трагедию. Образы крестьян, сочные, яркие, характерные, чрезвычайно удались театру. Великолепно была изображена и партизанская стихия. Но наиболее значительным достижением театра оказался блестящий образ рабочего-большевика Павла в исполнении Щукина. Несмотря на то, что роль Павла не была главной, именно он, а не Семен с его темной «мужицкой правдой» и душевным надрывом, стал центральным героем спектакля. Народ, проснувшийся к новой жизни, олицетворен в образе комиссара красноармейского отряда товарища Антона.

Павел (товарищ Антон), рабочий-литейщик, прошедший через горнило империалистической войны и революции,— живая, убедительная фигура, вылепленная смело и сильно. Этот образ не имеет ничего общего с социологизмом вульгаризаторов и приспособленцев, которые рисовали в то время большевиков как примитивных людей в кожаных куртках. Это законченный, исключительно жизненный образ большевика, человека простого и цельного, внутренне значительного и сердечного, тяжело

переживающего свою борьбу с братом, но становящегося тверже кремня, когда дело идет о кровных интересах народа и революции. Как и в Павле Сулове, Щукин играет в другом своем Павле то же спокойствие убежденной, уверенной в себе натуры. Внешне он сдержан но за этой сдержанностью чувствуется великий гнев и великая ненависть. Павел — закаленный солдат революции. Ни одной сухой, неверной ноты в этом искреннем и глубоко волнующем образе. По своему миропониманию этот человек сложнее и интереснее Павла Сулова. Это более высокая ступень большевистской закаленности. Но в нем мы узнаем тот же самый тип нового человека, героя, которого еще никогда не было, который «прост и ясен так же, как и велик», а велик потому, что воспитан героическим народом и непримирим к его врагам. Без фраз и риторики, без самолюбования и чванства он совершает подвиги, не вменяя их себе в заслугу. И притом это яркая индивидуальность, человек большой и оригинальной судьбы, подлинного таланта и творческой свободы. В театре таких людей впервые показал Щукин, показал значительно и глубоко.

В сцене свидания братьев (картина вторая четвертого акта) Семен истерически спорит, нервничает и злобствует, а Павел (Антон) спокойно сидит на поваленном дереве и говорит простые, обыкновенные слова. Но подлинная сила жизни и подлинная сила чувства в его спокойных словах и движениях, а не во внешней аффектации Семена. Несокрушимая уверенность в своей правоте сквозит в каждом слове Павла.

Щукин очень любил роль Павла (Антон), потому что чувствовал в ней свой творческий рост, потому что видел в Антоне «революционного руководителя большого масштаба». В беседе с Х. Н. Херсонским он говорил, что таких Антонов встречал много на своем пути. «Я очень много жил среди рабочих; у меня товарищи были из рабочих семей; я сам работал на заводе. Поэтому я эту жизнь в каком-то смысле сам на опыте воспринял... Когда я столкнулся с этими ролями, я стал оттуда черпать то, что мне раньше на сцене не приходилось выявлять. Здесь я впервые столкнулся с образами психологического глубокого охвата, и они меня очень заинтересовали. Правда, в товарище Антоне такие возмож-

ности автором были даны несколько скупо. Но все же образ Антона я любил играть. Он мне на спектакле давался труднее, чем Павел, а в работе легче. Это кажется парадоксом, но это было так»<sup>1</sup>.

В образах Павла Сулова и товарища Антона Щукин показал, что большие и сильные характеры строителей нового мира, воспитанные партией большевиков, не единичны. Это подлинные герои нашего времени. Чтобы разглядеть их яркую индивидуальность, их героизм и их величие, надо самому иметь не мелкую душу.

«Я считаю спектакль превосходным,— писал А. В. Луначарский про «Барсуков»,— я считаю его первоклассным. Спектакль увлекает своей правдивостью героизма, высоким и трагическим напряжением... Здесь я в первый раз почувствовал, как настоящая советская революция начала проникать в сердце и нервы, в кости актера»<sup>2</sup>.

Это сказано о Щукине, о большевистской правде его искусства.

Главной чертой творческой индивидуальности Щукина была его кровная связь с русским народом. Величайшее счастье для художника — говорить языком народа, быть голосом его души. В творчестве такого художника народ сам обретает свой голос и высказывается о себе. Чтобы создать образ Ленина, Щукин должен был сначала сыграть Павла Сулова и товарища Антона, потом Малько, Рогачева и Михайлова. Образы Егора Булычова и Ленина мог создать только гениальный художник, отразивший в своем творчестве основные черты народного характера. Вот почему, когда смотришь Щукина, возникает Россия — ее необъятные просторы, широкий размах души, веселое и неукротимое русское сердце. В сценических образах Щукина воплотились судьбы и думы русского солдата, рабочего, мастера, красноармейца.

Щукин знал и чувствовал Россию. Поэтому он и сумел с непревзойденным мастерством и беззаветной любовью изобразить лучших сынов советского народа и его гениального вождя.

<sup>1</sup> Журнал «Театр», 1940, № 4.

<sup>2</sup> «Красная газета», 14 октября 1927 года.

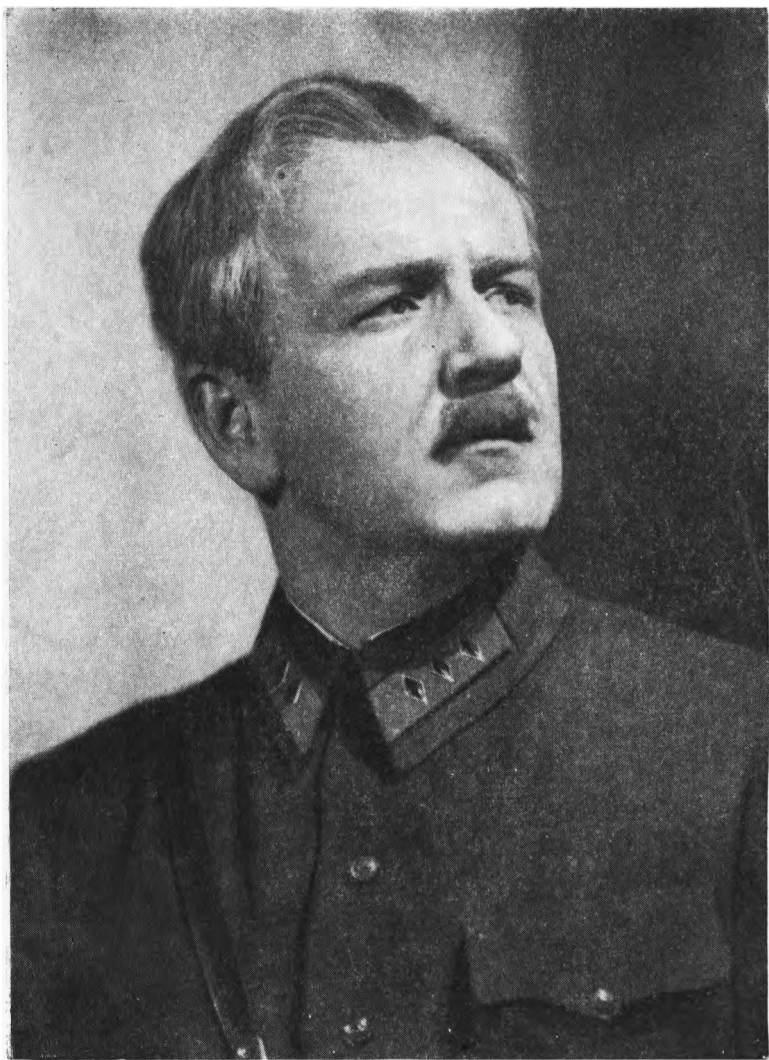
Лирическая драма Афиногенова «Далекое» была поставлена И. М. Толчановым в сентябре 1935 года. В ней рассказывается, как командир корпуса Особой Дальневосточной армии, Матвей Малько, остановившийся из-за поломки бандажей вагона на глухом таежном полустанке Далекое, за одни сутки завязал дружбу со всеми его обитателями и помог им изменить к лучшему свою жизнь. Малько — бывший рабочий Тульского оружейного завода, человек чуткий, простой и душевный, это настоящий большевик, который умеет пытливым присматриваться к людям, с кипучей энергией берется за улучшение их жизни. Только сутки провел он на полустанке, а успел вдохнуть энергию и творческие силы во всех людей, с которыми его свела судьба. Он провел на разъезде чудесный день, поохотился в сосновом лесу, испробовал с новыми друзьями саламату, исправил и выровнял всем жизнь, всех одарил лаской, великой верой в свое дело. «Далекое! Могли б проехать... а на проверку — далекое близким оказывается. И люди здесь свои... как самые близкие наши друзья». В этих словах идейная сущность пьесы и спектакля. Тема единства стремлений и интересов всех советских людей, независимо от того, куда забросила их судьба, на каком участке они служат своему народу, — тема *советской родины* является основной в спектакле. Она поднята и углублена Щукиным, исполнявшим роль Матвея Малько. Более яркого образа командира Красной Армии в предвоенный период своей истории советский театр не создал.

Щукин показывает Малько подтянутым, строгим, пережившим большую внутреннюю борьбу, сумевшим преодолеть свою душевную слабость и оттого ставшим еще более человечным, еще более чутким, еще более внимательным к людям. Малько смертельно болен, у него саркома легких, он едет в Москву на операцию, он хочет жить и будет яростно бороться за жизнь, использует все средства, перевооружит докторов и все институты в Москве, чтобы подольше остаться в строю, но смерти он не боится. Щукин с исключительной глубиной соединяет эту вторую тему — тему борьбы за жизнь — с первой основной темой спектакля —





Ермолай Лаптев в пьесе Н. Погодина «Темп».  
1930г.



Малько в пьесе А. Афиногенова «Далекое».

1935 г.

темой родины. Малько озабочен судьбой всех своих новых товарищей на полустанке Далекое не потому, что перед смертью ему хочется сделать людям больше добра, а потому, что он сам человек действия и непрерывного творческого горения. Никакой горечи и тревоги не чувствуется за его шутками и смехом, потому что страх смерти он уже преодолел, потому что он не верит в неизбежность своей скорой смерти, потому что ему чуждо чувство обреченности, мудрость его заключается в размышлениях о жизни, а не о смерти. Да, он не хочет умирать, он хочет жить как можно дольше, бороться, разить врагов и побеждать. Но содержание его жизни не изменится оттого, умрет ли он через три месяца, через три года или через тридцать лет. Даже если осталось жить только три дня, надо и можно прожить эти три дня более полно и содержательно и, стало быть, более счастливо, чем тридцать лет.

Чем же побеждает он мысль о скорой смерти? Страстной любовью к жизни, сознанием своей связи с людьми, с родиной. Жена начальника полустанка Люба по совету Малько организует соболиный питомник, ее дочь Глаша будет расширять работы по добыче золота, муж Глаши Лаврентий, который хотел ставить рекорды и поэтому собирался бежать из тайги, после разговора с Малько остается, чтобы стать героем в Далеком. Жизнь на полустанке забила ключом.

И все это сделал Малько! Своим примером он вдохнул в людей желание жить полной жизнью, бороться за жизнь до последнего часа, не за жизнь вообще, не за биологическое существование, а за подлинную, наполненную, богатую *человеческую* жизнь.

Есть в пьесе такая сцена. Матвей ходит крупными шагами по вагону, тихо напевает: «Едут, едут по полю казаки», и говорит себе: «Такие-то дела, товарищ Малько». В этот момент приходит Женя и предлагает ему для операции свою кровь. В спектакле эта сцена разыгрывается полнее и глубже: когда Макаров, Лаврентий и Глаша уходят, Малько задумывается и некоторое время стоит, погруженный в свои думы. Щукин умеет мыслить на сцене. Каждый поворотом головы, движением корпуса и рук, выражением глаз он передает не только душевное состояние своего

героя, но и ход его мысли. Он что-то напевает, не для утешения, не для того, чтобы развеять щемящую тоску. Это голос жизни, а не стон погибающего. Малько подходит к столу, с видимым удовлетворением и радостью просматривает бумаги, в которых закреплены итоги его пребывания в Далеком,— протокол экстренного собрания трудящихся разъезда, план работы соболиного совхоза, написанный Любой. Неплохие результаты одного дня! Он аккуратно складывает бумаги, взвешивает их на ладони и *тогда* задумчиво спрашивает себя: «Ну, товарищ Малько, Матвей Ильич, что ты на это скажешь?» Потом он присаживается молча на диван, и его взгляд невольно падает на карту, висящую на стене. Карта говорит о пространствах нашей великой родины. Он не отвечает себе. Но карта отвечает. Отвечает входящая Женя, которая предлагает свою кровь. Малько растроган. Женя предельно проста и искренна. Ради такой минуты разве не стоит прожить большую человеческую жизнь? «А кровь свою ты береги, дочка. Пригодится тебе твоя молодая кровь»,— говорит Малько. Не для себя самой только пригодится,— для родины пригодится.

Вот как сыграна Щукиным эта тема. Многие были недовольны, что Афиногенов здесь не дал Матвею Малько проникновенных слов. А может быть, хорошо, что не дал. Не всегда нужны слова. Вот Щукин провел всю сцену почти без слов и все же достаточно красноречиво.

Так же глубоко сыграна сцена «диспута» с Власом. Влас, бывший дьякон, потом сектант, служит стрелочником на разъезде. Он убежден, что все люди боятся смерти и потому дрожат за свою шкуру. Но если везде смерть, то, стало быть, и жить не к чему, стало быть и жизнь нельзя оправдать. Сам он хочет жить хотя бы рабом. «Пусть японцы, пусть землю берут. Только бы жизнь оставили». Он боится смерти и подступает к Малько с требованием, чтобы тот его научил, как не бояться смерти. Малько увлечен спором, он вспоминает свою борьбу со страхом смерти. Он раздражен тем, что этому трусу и лицемеру надо отвечать ссылкой на собственный опыт. «*На, смотри...* обоими глазами смотри, дьякон. Я через три месяца *помру*». Щукин с раздражением кричит эти слова, вкладывая в них досаду и горечь прежней борьбы.

Щукин очень долго искал правильную интонацию. В ответе Власу должно было содержаться моральное разоблачение Власа, не только логическое рассуждение, но и удар по врагу.

«Врешь ты все, ты шкуру свою бережешь, поэтому и боишься смерти! А надо тебе обратный пример — *смотри, вот я скоро помру*, а живу полной жизнью, не думая о смерти. Для меня это не аргумент, а для тебя как раз подходящий!»

Вот какой смысл вложил Щукин в свой ответ Власу.

В тетради Щукина с заметками о дисциплине в труппе сохранился черновик письма, содержащий замечания о работе над ролью Малько в «Далеком». Весь отрывок написан карандашом, неразборчивым почерком.

Вот что пишет Щукин:

«Уважаемый Николай Васильевич!<sup>1</sup> Простите, что я невольно задержал Вам ответ. Я около двух недель был болен сам, и вся семья лежала в гриппе. Очень затруднительно давать совет в отрыве от всей сцены, от режиссерского ее построения, от актерских звучаний и пр. и пр. У меня в этой фразе, насколько я сумел себя проверить, неизменно ударение падает на слово «помру». Почему это так получилось, я должен вам сказать. Во время работы я задавал себе вопрос, на каком слове выразительнее сделать логическое ударение. Оно получилось помимо воли, в процессе спора с Власом. Влас, человек, боящийся смерти, ставит вопрос: почему? Влас утверждает, что Лаврентий оттого смертью пугает, что смерти все бояться, со смертью все кончается, а потому жизнь есть суeta. *Малько утверждает не боязнь смерти, а любовь к жизни.* Смерти не боимся и умереть не хотим.

Безбожник-материалист боится ее! На что Малько ответил: это неверно — смерти мы не боимся, а умереть не хотим. Это другое дело. Эгоист ты гнусный, вот отчего ты смерти боишься! Это вытекает из самой логики спора.

Я склонен принять Ваше толкование, что действительно из смысла всего спора Власа с Малько они к концу спора, во второй половине перешли с общего *вопроса на частный*

<sup>1</sup> Адресат не установлен.



*пример (личный)*, и в данном случае логическое ударение\* упадет на слова: «*На, смотри*, дьякон, я через три месяца *помру*». Другое бы дело было, если бы спор до последней фразы Малько был бы в общем порядке и только в конце Малько для убедительности привел бы пример, сказал бы о себе в качестве довода, тогда ударение наверное упало бы на слово «я».

Малько Щукина до конца остается борцом за общее счастье. Он вдохновенно берется за жизнь. Как и Егор Булычев, он всей своей личностью утверждает жизнь.

Щукин в статье, опубликованной в «Советском искусстве» 11 августа 1935 года, писал: «Моя задача в выполнении этой роли — дать образ стойкого человека, которого болезнь не деморализует, дать отношение большевика-революционера к смерти... Образ Малько акцентирован и автором пьесы и планом постановки именно на этом бесстрашии перед лицом смерти — во имя огромной ценности и огромного содержания новой жизни».

Щукин расширил эти масштабы. Он сыграл счастье *жизнь* в Советской стране. Он углубил образ Малько, очистил его от сентиментальности, дал Малько свои слова, свое личное обаяние, суровую нежность и гордое мужество. Всем своим поведением он доносил до зрителя мысль, что каждым биением своего сердца Малько так тесно связан с людьми, с родиной, что умереть он не может. Щукин превратил среднюю пьесу Афиногенова в величественную поэму о моральной силе и красоте человека.

Он вложил в образ Малько и много личного: чуткое внимание к людям, умение быть им полезным, умение проникать в их заветные мысли. Б. Е. Захава рассказывает, как бригада актеров театра имени Вахтангова, во главе со Щукиным, перед постановкой «Далекого» совершила летом


1935 года поездку на золотые прииски на Байкал. Поездка была тяжелой, пришлось долго ехать по железной дороге, а потом тысячу километров на машине. Щукин легко переносил все трудности, ни разу не впадал в дурное расположение духа, всегда был оживленным, веселым. Он обладал даром впитывать в себя жизнь во всех ее проявлениях и располагать к себе людей. Ранним утром он будил Захаву

и заставлял его любоваться чудесными картинами природы. «Смотрите, какую красоту вы хотите проспать»,— говорил он.

На третий день дороги все кругом были его друзьями и приятелями: проводники, девушки, обслуживавшие вагон, официанты ресторана. Все его любили.

Он тогда уже был тяжело болен. Но что значит болезнь и смерть по сравнению с великими чудесами, творящимися *на* советской земле, по сравнению с великолепием мира и красотой жизни!

Таким был и Малько Щукина.



*Глава пятая*

## ОБРАЗ БУЛЫЧОВА

1

Театр имени Евг. Вахтангова к сорокалетию литературной и общественной деятельности Максима Горького поставил его пьесу «Егор Булычов и другие». В июне 1931 года Алексей Максимович несколько раз приезжал на спектакли Вахтанговского театра, приглядываясь к нему и изучая его. В одной из бесед с актерами в антракте выяснилось, что Алексей Максимович написал и готов отдать театру свою новую пьесу, охватывающую предреволюционный период России, конец 16-го и начало 17-го года. Этой пьесой был «Егор Булычов и другие». Горький сказал, что сознательно обратился именно к театру Вахтангова, что он не желал бы ставить свою пьесу в другом театре. Слова Горького чрезвычайно обрадовали актеров, которые с нетерпением стали ожидать читки пьесы. Читка состоялась осенью 1931 года в доме Горького на Малой Никитской. Щукин рассказывает об этом в своей замечательной статье «Моя работа над Булычевым», напечатанной в журнале «Народное творчество» (№ 1 за 1937 год). Щукин вообще очень не любил выступать с какими-либо статьями или речами. Но когда обстоятельства принуждали его взяться за перо, он с необычайной добросовестностью и честностью формулировал



свои мысли по основным творческим вопросам театра. При этом он всегда очень стеснялся своих выступлений в печати и на собраниях, очень волновался и переживал большие затруднения. Сохранились многочисленные черновики выступлений Щукина, свидетельствующие о громадной работе, о строгой выискательности художника к своему слову. Щукин всегда оговаривался, что он не умеет писать и произносить речи, что это не его профессия. В блокноте 1936 года с черновиками статьи к пятидесятилетию театра имени Евг. Вахтангова содержится такая запись:

«В жизни моей я за все сочинения больше тройки никогда не получал, и поэтому, приступая к статье в такой ответственный день, я полон смущения и не могу ручаться даже за среднее качество Статьи»<sup>1</sup>.

Тем не менее все статьи Щукина являются образцом документальной правдивости, исключительной простоты и честности мысли. Статья, помещенная в «Народном творчестве», особенно интересна и поучительна.

Щукин рассказывает:

«В столовой во время чаепития и завтрака, в присутствии всей труппы, Алексей Максимович начал читать свою пьесу. Он был необычайно взволнован, с трудом преодолевал смущение, у него дрожали пальцы, голос был тих и часто срывался. В дальнейшем, во время обсуждения пьесы, а также и на репетициях при выпуске «Булычова» и в просмотре «Достигаева» Алексей Максимович много и необыкновенно красочно нам рассказывал и вскрывал образы своих пьес, поражая нас безграничностью материала, живого, правдивого, отобранного, поражая своей памятью, блеском своей наблюдательности и смачным юмором рассказывания.

И теперь мне стало ясно, почему Алексей Максимович в тот первый день встречи с труппой в момент читки пьесы был так застенчив и неуверен. Алексей Максимович волновался за свою новую работу, где он после большого перерыва вновь выступает перед общественностью как драматург, волновался мыслью, что пьеса его «Егор Булычов» пойдет в театре в дни празднования страной сорокалетнего юбилея его литературной деятельности, и опасался за работу моло-

<sup>1</sup> Архив Б. В. Щукина.

дого театра... Вот почему Горький волновался, и это было для нас прекрасным уроком, как великий мастер и человек взволнованно и осторожно выпускает свою новую работу в жизнь».

Горький прочел пьесу очень тихо и маловыразительно. Слушателей смутило ее непривычное своеобразие. Пьеса казалась бездейственной, состоящей из одних разговоров на философские и политические темы. Все были чрезвычайно растеряны. Никто пьесу по-настоящему не понял. В беседе после читки были высказаны робкие и неопределенные замечания. Некоторые предлагали пополнить пьесу новыми сценами. Например, в первом варианте Якова Лаптева не было, о нем только упоминали другие действующие лица, сцена с Яковом вставлена была Горьким после беседы с театром. Так возник конкретный творческий разговор. Натянутость была преодолена, и пьеса была принята к постановке.

Щукин тоже не был увлечен пьесой. Только впоследствии, когда он принял участие в работе над спектаклем, он понял «сложность и напряженность громадного внутреннего действия в пьесе, богатство образов, тонкую и умную сложность их отношений, многообразие великолепного, чеканного, афористического языка». Тогда он почувствовал идейную и художественную глубину этой лучшей пьесы Горького. В конце своей статьи о «Булычове» Щукин пишет: «Все, что говорилось и писалось о пьесе «Егор Булычов и другие»,— это все еще не те слова, которые нужно о ней сказать. Редко в мировой драматургии встретишь текст такой весомости, такой насыщенности, как у Горького. Нужно сказать прямо: ни у одного из наших советских драматургов нет еще такого богатства слова, образа, характера, такого количества скрытых на первый взгляд драгоценностей. Эти драгоценности находишь, вчитываясь, работая над пьесой, ими обогащаешься, за них благодарить».

Все это Щукин понял в конце работы над Булычовым. Для того чтобы оценить высокие достоинства пьесы, нужно было приступить к ее сценическому раскрытию и осуществлению.

Ставить пьесу сначала поручили П. Г. Антокольскому. Одновременно заканчивалась работа над «Гамлетом». Щукин был занят ролью Полония в «Гамлете», участвовал в режиссерской группе, руководившей этой постановкой. И вообще вначале он совсем не интересовался «Булычовым».

Перед выпуском «Гамлета» Антокольский показал художественному совету один акт «Булычова» в черновом виде и сделал доклад о режиссерской экспликации спектакля. Перед зрителями возникла ординарная бытовая комедия нравов. Исполнитель роли Булычова играл скучнейшего купца из комедии Островского. Художественный совет подверг принципы постановки жесточайшей критике. Так как наиболее яростным критиком оказался Б. Е. Захава, художественный совет поручил ему представить к следующему заседанию свои предложения о необходимых изменениях в режиссерском плане. Захава перечитал пьесу, почувствовал ее сценические достоинства и возможности, полюбил материал, и у него созрел интересный замысел, резко отличный от того, который возник в театре сначала. В результате выступления Захавы художественный совет поручил постановку ему.

Захава потребовал изменения состава исполнителей. Роль Булычова была передана Щукину, роль попа Павлина — Державину. Захава, полный новых планов, уехал на неделю в деревню. Там он проработал всю пьесу, сцену за сценой, и продумал весь строй спектакля. Премьера «Гамлета» состоялась 19 мая 1932 года. До конца сезона оставалось месяца полтора. Можно было, засучивши рукава, двинуть вперед работу над «Булычовым». Захава предложил разобрать всю пьесу за столом и закончить застольный период спектаклем в концертном исполнении. Актеры должны были овладеть текстом, заучить его наизусть и проиграть пьесу в черновом виде. Внутреннее движение образов придет позже, когда актеры овладеют взаимоотношениями и подтекстом, проработают самостоятельно свои роли в течение лета.

Застольная работа проходила очень оживленно. Захава для начала рекомендовал Щукину прочесть исследование В. И. Ленина «Империализм, как высшая стадия капитализ-

ма. Эта книга раскрывала смысл горьковской пьесы. Отдельные моменты спектакля обсуждались с точки зрения ленинских установок. С самого начала застольного периода установился полный контакт между режиссером и актером, играющим стержневую, ведущую роль. Они совместно пришли к выводу, что нужно играть отщепенца, который «не на своей улице живет», перерос свою среду и резко отличается от Достигаева с его циничским приспособленчеством и изворотливостью.

На репетициях застольного периода сразу установилась замечательная творческая атмосфера. У части Щукина в коллективной работе всегда создавало настроение торжественной серьезности, трудового энтузиазма и сугубой ответственности. Репетиции проходили собранно, без всякой потери времени. Щукин вкладывал в работу всю свою пылкость, вдумчивость, исследовательскую страсть, желание проникнуть в смысл каждой фразы. Он обладал удивительной способностью создавать нужную жизненную атмосферу для каждой сцены, каждого куска. Работая за столом, он находил правильные и красноречивые жесты и интонации. Он вдохновлял всех участников спектакля и был незаменимым помощником режиссера в определении стиля работы и накоплении ярких режиссерских красок. Много было горячих дружеских споров. Отыскивался и подбирался материал из газет конца 1916 года, впоследствии переросший в пролог к спектаклю. Участником споров был и Горький. Режиссура вела с ним постоянную переписку, держала в курсе всей работы и согласовывала с ним всякие изменения в композиции спектакля. В период заготовки материалов неистощимые рассказы Горького о волжских купцах очень помогли формированию образов спектакля. Горький беседовал с небольшой группой участников спектакля — Б. Е. Захавой, Б. В. Щукиным, А. Д. Козловским, О. Н. Басовым и В. В. Кузой. Летом Захава решил тщательно проработать весь план спектакля, вплоть до каждой мизансцены, чтобы спектакль был виден во всех деталях. Была проведена большая работа над текстом, сделан ряд сокращений и перестановок, вся пьеса была разбита на куски и были перепланированы отдельные сцены. Получилась своеобразная режиссерская партитура спектакля, подробно записанная Захавой

в особую тетрадь. С этой тетрадкой он и поехал к Горькому на дачу. Горький молчаливо и внимательно выслушал все, что ему прочел Захава, и когда чтение было закончено, сказал: «Ну что ж? Хорошо! Я думаю, что у вас смешно получится. Смотрите, чтоб было смешно». И больше к режиссерскому плану не возвращался. За обедом снова много рассказывал о жизни купцов, о Волге, о своих странствиях<sup>1</sup>.

Однако в дальнейшем, когда были найдены все мизансцены и определилась форма спектакля, возникли разногласия между Горьким и режиссурой по поводу финала. В тексте у Горького после сцены с Пропотеем Булычов почувствовал себя плохо и лег на диван. Предложение Шуры послать за доктором он отверг. Но через несколько минут ему стало хуже, и он понял, что умирает. Глаза застлало туманом. Булычов встает и ведет последний спор с богом: «Отче наш... Нет... плохо! Какой ты мне отец, если на смерть осудил? За что? Все умирают? Зачем? Ну, пускай— все! А я — зачем?» Он падает и хрипло кричит: «Шура... Глаха — доктора! Эй... кто-нибудь, черти!» Выбегают Шура, Глафира, Тятин, Таисия и его подхватывают. В последний момент он слышит за окном пение. То идет революционная демонстрация. Шура бежит к окну, открывает его, и пение врывается в комнату. Булычов, умирая: «Чего это? Панихида... опять отпевают! Шура! Кто это?»

Постановщик предложил разрешить финальную сцену иначе. После изгнания блаженного Шура и Глафира укладывают Булычова в постель. Ему плохо. Павлин с дяконом быстро облачаются и проносят в комнату Булычова свечи и другие обрядовые предметы для соборования. Все приготовились к смерти Булычова. В столовой перед дверьми в его комнату выстраиваются со свечами родственники. Раздается церковное пение. Один момент оно конкурирует с пением марсельезы, которое доносится с улицы. Но вне-

<sup>1</sup> Б. Е. Захава передаст, что во время чтения в пепельнице, стоящей на столе, неожиданно запылал костер. Дым и зола лезли в глаза и мешали ему читать. Он прервал чтение и приглушил огонь. Горький удивленно развел руками и сказал: «Вот — гасит, а я нарочно жгу». Горький любил смотреть на пламя и даже в пепельницах устраивал костры.

запно попы замолкают, слышится страшный, разъяренный крик Булычова, и из его комнаты летят в столовую кадила, свечи, подушки и другие предметы, а за ними вылетают перепуганные попы. Потом вбегает всклоченный, полубезумный Булычов и падает вниз по лестнице. Пение марсельезы становится слышнее. Шура быстро вбегает наверх, раскрывает окно и, вся сияющая, прислушивается к ликованиям революционного народа.

Такой финал казался постановщикам более значительным. Но против него решительно восстал Горький. «Отпевание надо убрать»,— заявил он. Художественный совет театра отстаивал сцену соборования. Тогда Горький смягчился. Он даже как будто согласился, что соборование должно окончиться изгнанием попов. «Тогда пусть он их выгонит!»— заявил Горький и дал Булычову на этот случай слова: «Черти, дьяволы, в яму!» Сцена предсмертного бунта получала форму. Театр решил, что Горький снял свои возражения, и много спектаклей прошло с таким финалом. Через некоторое время Горький приехал на один из спектаклей, к актерам не зашел и в мрачном молчании уехал домой. На следующий день позвонил его секретарь и сказал, что Горький требует убрать сцену с попами в финале. Он считает, что это «комсомольский конец». Послали Щукина и Басова уговаривать Горького. На все доводы Горький отвечал: «Нет, нет, не надо». Пришлось сцену соборования исключить, о чем все очень сожалели, особенно Щукин.

В результате осталась такая редакция финала: Булычов с трудом выходит из комнаты, падает и кричит: «Шура... Глаха — доктора! Эй... кто-нибудь, черти!» Сбегаются люди и подхватывают его. Но пение демонстрации становится могущественным. Шура подбегает к окну. Внимание переключается на нее. Последние слова умирающего заглушаются торжественным гимном революции.

Спектакль был поставлен в исключительно короткий срок. Работали Б. Е. Захава, А. Д. Козловский и О. Н. Басов. Завершали мизансцены совместно. 25 сентября 1932 года состоялась премьера.

Театр волновала возможность работы с Горьким, захватывала идейная глубина его пьесы. Он хотел создать значительный спектакль, достойный Горького. Но он не сразу

по-настоящему понял, над каким выдающимся произведением работает, какие большие творческие вопросы решает. Ведь выпуская «Егора Булычова», театр сбрасывал с себя смертельный груз формализма и цинической иронии. Новый спектакль был возвращением к творческим позициям Вахтангова и реваншем за «Гамлета». Наконец, в этом спектакле произошла глубоко волнующая творческая встреча гениального писателя с одним из самых великих актеров советской эпохи — Щукиным, который в образе Булычова нашел самого себя.

Постановка «Егора Булычова» продолжала и утверждала лучшие традиции театра имени Евг. Вахтангова, выраженные в таких спектаклях, как «Чудо св. Антония», «Турандот», «Комедий Мериме», «Виринея», «Барсуки», «Разлом», «На крови», «Темп». Она углубляла и развивала дело Вахтангова. Она выводила театр на широкую дорогу социалистического реализма. Резонанс, который получил этот спектакль, колоссальная глубина горьковской проблематики, свежесть и острота исполнения и в особенности глубочайшая сила жизнеутверждения, прозвучавшая в образе Егора Булычова, делали этот спектакль выдающимся событием в жизни советского театра. Победа театра обусловлена главным образом встречей двух таких художников, как Горький и Щукин.

## 2

Пьеса «Егор Булычов и другие» теснейшим образом связана со всей историей творчества Горького. Ее тематика, богатейший историко-бытовой материал и идейная устремленность были намечены еще в «Фоме Гордееве», проведены через ряд романов и пьес, но с особенной глубиной и силой развернуты в последних больших вещах Горького — «Деле Артамоновых» и «Климе Самгине».

Значение «Егора Булычова» познается именно в связи с идейным замыслом этих двух произведений. История российского капитализма, его увядания и предсмертного влияния на отдельные прослойки рабочего класса перенесена на сцену. В Егоре Булычове еще много здоровья и силы. По-

отношению к старым формам жизни он протестант и разрушитель. Он живет не в ладу с царской бюрократией, церковью, духовенством. Он остро ощущает ничтожество царизма, его неспособность руководить войной и государством, глубоко переживает свою принадлежность к обреченному классу. Он носит в себе следы не только смертельной физической болезни, но, подобно Петру Артамонову, язвы смертельной социальной болезни. Черты деклассированности, отчужденности и отщепенства от своей собственной социальной среды характерны и для него. Трагедия Булычева заключается в том, что он понимает моральную гнилость и обреченность капиталистического общества, но вместе с тем связан с ним всей своей жизнью. Он ненавидит окружающую среду, задыхается в ней, трагически переживает свое одиночество. Ему противен дух спекуляции и финансовых махинаций, он видит насквозь хищнические, корыстные вождения окружающих его людей. Верить никому нельзя, ни на кого нельзя положиться, всякий продаст и предаст. Только два человека бескорыстно к нему привязаны — Глафира и Шура, любовница и дочь. Остальные — хищные звери, ожидающие его смерти, чтобы наброситься на его капиталы. Он видит распад семейных связей, лицемерие и стяжательство церкви, грубый произвол существующего государственного строя, но не видит выхода, не верит в будущее, не находит смысла и оправдания жизни, хотя безумно хочет жить.

«Попы, цари, губернаторы... на кой чорт они мне надобны? — говорит Булычов Шуре.— В бога — я не верю. Где тут бог? Сама видишь... И людей хороших — нет. Хорошие редки, как... фальшивые деньги!» «Не на той улице я живу!—с тоской жалуется Булычов дочери.— В чужие люди попал, лет тридцать всё с чужими».

Людям своего класса он не верит, они для него — чужие, враги. Но и трудящимся он не верит: если хозяева не могли устроить прочную и разумную жизнь, то рабочие тем более не способны это сделать. Булычов не верит в государственный разум рабочего класса. Упомянув о претензиях рабочих на управление государством, Егор говорит: «Ерунда... Пропьют государство». На мгновение у него мелькает мысль: «А — вдруг — не пропьют?» Но он тотчас отгоняет ее.



Сознание крушения и гибели старого мира наполняет его сердце злорадным восторгом, почти безумным опьянением. Булычов болен неизлечимой болезнью и знает, что скоро умрет, но это не заставляет его покориться и не ослабляет его духа; сознание приближающейся смерти, наоборот, возбуждает в нем пламя мятежного протеста против биологической необходимости и вместе с тем радость, что ненавистный ему мир тоже стоит на краю гибели.

«Как богу не стыдно? За что смерть?» — спрашивает он попа Павлина. «Какой ты мне отец, если на смерть осудил? — кричит он перед смертью слепой и властной силе, в которую не верит, но которую называет богом.— За что? Все умирают? Зачем? Ну, пускай—все! А я — зачем?»

Он чувствует, что с ним погибает царство прошлого стяжательского мира. «И погибнет царство, где смрад!» «Это же Гаврило-архангел конец миру трубит!» Булычов Горького борется за человеческую жизнь в широком смысле этого слова. Он не только хочет жить, потому что безумно привязан к жизни и не может признать смысла смерти («Я — земной! Я — насквозь земной!» — говорит он Шуре), но и потому, что хочет увидеть крушение и гибель ненавистного ему мира лжи и корысти.

Булычов Горького — обаятельный человек. Он переполнен жизненной энергией. В его озорных выходках и взрывах внезапной ярости чувствуется стихийная сила жизни. Он талантливая, самобытная натура, человек большого природного ума, больших страстей, большого опыта. Но классовая ограниченность связала его ум, изуродовала его жизнь.

Бунт Булычова бесплоден и нигилистичен. Одиночество и страшная душевная пустота губят его.

В своей характеристике Булычова Горький не руководствовался рационалистическим стремлением дискредитировать человеческие качества Булычова, нарисовать шарж или дать прямолинейную сатиру. В сложном человеческом характере он подчеркнул основные ведущие линии, определяющие место человека в жизни, его жизненную ценность. Егор Булычов живет в определенной социальной среде. Но он живет «не на той улице», он не только купец и капиталист, но

еще чужак и отщепенец, чужой среди «своих» и вместе с тем большой человек, борющийся за человеческую жизнь в широком смысле слова.

В списке действующих лиц большевиков и революционеров почти нет. «Егор Булычов», по замыслу автора, является первой частью трилогии. Большевики должны были появиться в других ее частях. Но взаимоотношения и поступки действующих лиц, их настроения и поведение являются отражением огромных социальных процессов, происходящих в стране. Зритель чувствует нарастание грандиозных событий, слышит могучую поступь революции за стенами булычовского дома.

«Егор Булычов» написан в период героических сталинских пятилеток. В области театра в эти годы происходила борьба с формализмом и натурализмом, с одной стороны, с вульгарным социологизмом — с другой. По существу это была борьба за социалистическое искусство, за основные принципы социалистического реализма. Все театры в этот период занимались вопросами творческой методологии и стиля.

Тематика театрального искусства расширилась и углубилась благодаря росту советской драматургии. Появилось много пьес, отличающихся высокими литературными достоинствами. Реалистическое изображение действительности в них сочеталось с героической патетикой.

Работа над углублением тематики и творческой методологии не могла проходить без борьбы с течениями, в корне враждебными социалистическому искусству, — с формализмом и натурализмом. Преодолевая болезни формализма и натурализма, некоторые театры переживали период серьезного творческого кризиса. Особенное значение для их творческого роста и утверждения в советском театре принципов социалистического реализма имела драматургия Горького.

Весь строй его художественного мышления, страстная горьковская проповедь творческой активности нового человека, прославление труда, пламенная вера в безграничные возможности человечества делают Горького одним из самых жизнеутверждающих художников. Большой уверенности в победе, большого презрения и ненависти к смертельным вра-

гам революции, большого преклонения перед силой и красотой жизни не было ни у кого из писателей.

Драматургия Горького трудна и полностью театром не раскрыта. Ключ к драмам Горького еще не найден, как не найден ключ к драмам Пушкина. Но если без Пушкина мы не можем решить ни одного вопроса теории театра и драмы, то без Горького мы не можем решить ни одного вопроса в творческой практике современного советского театра.

Одной из важнейших особенностей драматургического мышления Горького является отказ от сложной фабульно-сюжетной линии, обусловленной судьбой одного героя. В большинстве пьес Горького нет центрального героя, а есть драматическое развитие определенной социально-исторической ситуации, около которой группируются все действующие лица — и главные, и второстепенные. На первом месте не герой, а социальные события. Трагедии отдельных людей всегда являются отражением и выражением трагедии жизненного уклада. Каждый человек, кроме индивидуальных особенностей своего характера, несет в себе еще стремления и характер определенной общественной среды. Отказ от единственного героя ведет к отказу от строгого сюжета, от интриги в ее каноническом понимании. Горький не интересовался дешевыми сценическими приемами. Он шел по стопам Пушкина и шекспировских исторических хроник. Его больше всего интересовала жизнь народа.

Отсюда вытекает вторая особенность его драматургического мышления — незаконченность композиции. Социальный процесс не имеет четко установленного конца. Действие не оканчивается с последней репликой героев. Действие продолжается за сценой, после спектакля, за пределами пьесы. Окончание пьесы дает сама социальная действительность. Пискатор остроумно сказал, что развязка горьковских пьес — в народном восстании и в практике социалистического строительства.

Каждое действующее лицо в пьесах Горького опирается на определенную общественную группу и ее выражает,— такова третья особенность драматургии Горького. «У Горького,— говорит Лион Фейхтвангер,— каждый отдельный человек интересен именно принадлежностью своей к толпе, из которой он взят, своей народностью. Читаешь Горького,

и возникает Россия, не отдельные, а великое множество русских людей: у каждого особое лицо, но все вместе дают лицо массы». И все борются за свою правду, за свое понимание жизни. Горький не развлекает зрителя, он заставляет его думать и решать.

Монументальность, колоссальная историческая масштабность тематики и материалов поражают в равной степени в его романах и пьесах. Горького интересует судьба нескольких поколений одного рода, судьба класса, народа, исторического уклада жизни. Горький берет самые сложные и содержательные периоды исторической жизни народа. Это четвертая особенность его драматургического мышления.

И пятая — величайшая революционная прозорливость и бдительность. Внимание к образу врага характерно для всей литературной деятельности Горького. Сила пламенной классовой ненависти Горького безгранична. «Для того, чтобы смертельно бить врага, необходимо хорошо знать врага», «надо знать его «идеологию»,—постоянно повторял Горький. Его произведения — кропотливое исследование быта, морали, психологии, физиологии, истории русской буржуазии и русского мещанства.

Эти особенности драматургического мышления Горького углубили творческий опыт всего советского театра. Самыми выдающимися спектаклями периода победоносного строительства социализма были «Враги» в Московском Художественном театре (1935) и «Егор Булычов» в театре имени Евг. Вахтангова. Не случайно с «Врагов» Горького начался творческий перелом в жизни Художественного театра. Не случайно Московский Художественный театр после своего тридцатилетнего юбилея стал называться именем Горького. Не случайно лучшая пьеса Горького, поставленная театром имени Евг. Вахтангова, сыграла решающую роль в преодолении этим театром формалистических тенденций и привела к торжеству в нем реалистической линии. Не случайно в работе над драматургическими образами Горького выдвинулись два величайших актера советской эпохи— Н. П. Хмелев и Б. В. Щукин. Не случайно работа Щукина над Булычовым подняла его на громадную творческую высоту.

Щукин пишет:

«Я не могу не остановиться на особенностях замечательной горьковской пьесы, на том огромном значении, какое имеет работа над Булычковым в моей актерской жизни и, вероятно, в жизни каждого актера, прикоснувшегося к этому богатству... Пьеса не сразу «далась в руки» и по мере работы над ней открывала все новые и новые глубины».

Ключом горьковской драматургии Щукин считает полновесность, эмоциональную и смысловую насыщенность слова Горького, богатство его речевой выразительности. За каждым словом кроется глубокий подтекст, большие мысли и большие чувства. Может быть, и пушкинские драмы трудны своим глубочайшим подтекстом и крайней экономией выразительных средств. В немногих словах сказать многое — это самое труднее, но это и есть подлинное искусство.

«Язык Булычова — как стихи,— пишет дальше Щукин.— Фраза закончена, кругла, ритмически четка. Ее не хочется, нельзя говорить случайно, мельчить. Она — как пословица. То, что мой Булычов говорит на «о», объясняется не только тем, что дело происходит в Костроме, а и тем, что особенность речи еще больше подчеркивает афористичность, особый игровой и звуковой ритм горьковского текста... Этот блестяще отшлифованный текст требует достойной его блеска, тщательной и любовной актерской отделки. Глубокую благодарность к Алексею Максимовичу чувствовал я за радость работы над словом, прекрасным по форме и по глубине»<sup>1</sup>.

### 3

Очень интересна творческая история образа Булычова. Борис Васильевич сам рассказывает о том, как он работал над этой ролью, в статье, на которую мы неоднократно ссылались<sup>2</sup>. Материалы этой статьи довольно подробно характеризуют процесс поисков и зарождения образа, твор-

<sup>1</sup> «Народное творчество», 1937, № 1.

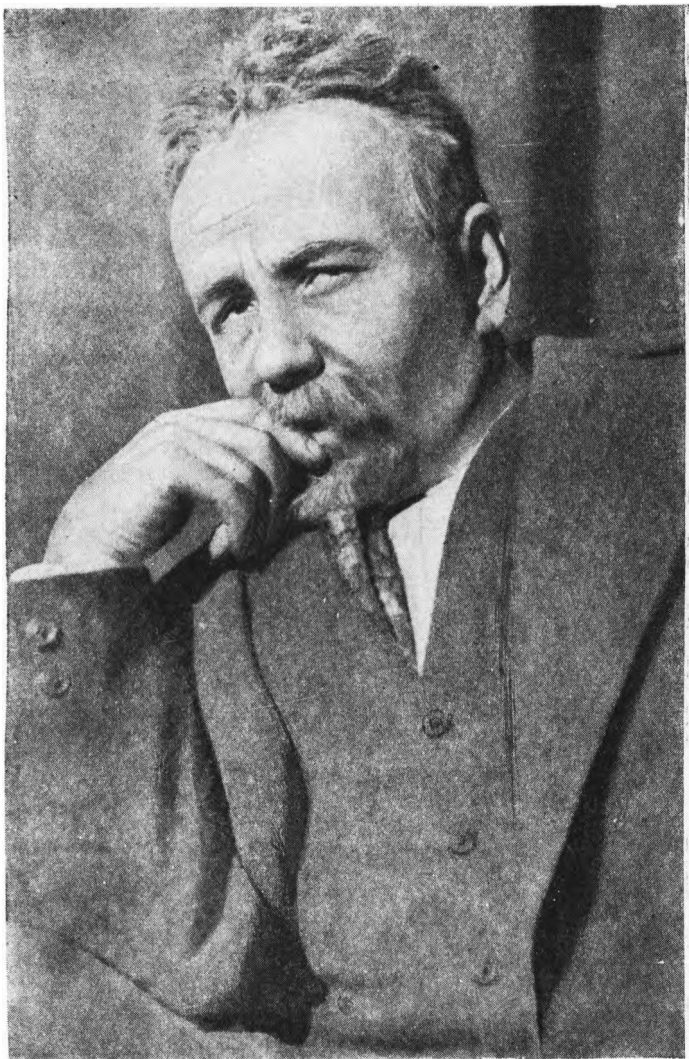
<sup>2</sup> «Моя работа над Булычковым», «Народное творчество», 1937, № 1.

ческий метод Щукина. Опыт работы гениального артиста представляет не только теоретический интерес, он поучителен для всего современного поколения советских актеров.

Сначала контуры образа неясны, туманны. Чтобы их прояснить, необходимо накопить побольше материала. Начинается *период творческих заготовок*. Надо понять и ощутить живые человеческие черты характера, который должен быть изображен. Для этого прежде всего надо погрузиться в текст драматического произведения, итти от текста, стараться понять замысел и намерения драматурга. Затем надо понять среду, эпоху. То, что было изучено и познано драматургом, надо изучить и познать самостоятельно. Надо собрать возможно больше сведений о среде. Надо мобилизовать свои собственные воспоминания и наблюдения, весь свой опыт. Надо расспросить друзей и современников, познакомиться с литературой по истории быта, общественного движения, политической и идейной борьбы эпохи. Надо найти живых людей, близких или родственных по своему психологическому типу к характеру, который должен быть воспроизведен. Без этой трудной предварительной работы, без глубокой вспашки поля, на котором художник должен сеять, нельзя создать образ.

Б. В. Щукин рассказывает:

«В застольный период работы у меня образ Булычова вырисовывался не очень четко — были всякие колебания, а главное — я чувствовал необходимо накопить побольше живого материала, который помог бы мне понять и ощутить живые человеческие черты характера и образа Булычова, и его среду, и Россию, и все события предреволюционной эпохи. В этот период моей работы я разрыхлял, раскапывал горьковский текст, а с другой стороны — я накапливал самые разнообразные сведения и впечатления о купцах военного времени. Я вспоминал образы виденных мною купцов, я подбирал в своей памяти людей, хоть частично, отдельными чертами родственных Булычову, старался в своей памяти оживлять этих людей во всех подробностях — голоса, походки, представлял себе, как они сидят, как они самоуверенно разговаривают, представлял размашистость всей их купеческой натуры и пр. и пр.



**Егор Булычов в пьесе М. Горького «Егор Булычов и другие»,**

1932 г.





«Егор Булычов и другие» М. Горького.

Б. В. Щукин—Булычов и М. С. Державин Павлин.



Я просил тех, кто знал и помнил эту эпоху, рассказать мне о быте, характерах купцов. Эти воспоминания давали мне чрезвычайно много. Рассказы матери моей жены А. И. Шухминой (она замечательно рассказывает, красочно и великолепно подражает), как и рассказы каждого наблюдательного человека, близко видевшего купечество, умеющего красочно, выразительно передавать самое типичное из своих встреч и воспоминаний, были для меня источником богатейших творческих материалов, и я с жадностью копил их. Мои, сначала довольно смутные, воспоминания, подкрепленные рассказами друзей, чтением литературы, разработкой текста пьесы, привели к тому, что к концу застольного периода я имел уже огромный запас материала, типичного для купцов и необходимого для построения и выращивания образа Булычова. Я уже знал, видел, чувствовал этих купцов, я уже был близко знаком с ними, с живыми, с настоящими. Мне было ясно, как они ощущают себя хозяевами в своем доме и в своем деле и среди окружающих, как они жили и чувствовали себя в эпоху войны. Теперь надо было из всей этой группы сделать отбор. Что же на пользу Булычову, что взять для него?»

Второй период в творческом процессе созревания образа — отбор, просеивание материалов, установление связей и отношений действующего лица с окружающей средой. Тут надо до конца продумать взаимоотношения между героем и людьми, с ним жизненно связанными, охватить все смежные образы, мысленно сыграть все другие роли, весь спектакль в целом.

Щукин пишет:

«Булычов перерос свою среду. Он не уместается в рамках своего общества: протестующее начало в этом умном и талантливом человеке выделяет его из всех «других». Я пользовался в первую очередь (материалом самой пьесы, я делал самый кропотливый анализ образа, и прежде всего его отношений к каждому из окружающих и к происходящим событиям жизни. Булычов по-настоящему любит только Шурку и Глафиру, с интересом относится к Донату и Якову. Все они — люди, не покоренные корыстными, денежными расчетами, мыслящие, протестующие каждый по-своему. И тянется он к каждому из них по-разному. Всех ос-

тальных он ненавидит и презирает, вскрывает и изучает, знает каждому цену и не любит-то их тоже по-разному.

Мне нужно было выискывать из накопленного материала те живые образы, которые перекликались бы с образом Булычова, чтоб сделать образ человека, не боящегося бичевать собственный класс. Нужно было найти в этих образах живые человеческие черты, качества не сухого ума, а ума живого, натуры жизнеспособной и на голову выше своего класса.

По счастливой случайности я уехал в отпуск не под Москву, как предполагал, а на Волгу. Полтора месяца пробыл я в большой деревне. Волга с крутыми берегами, богатые, крепкие дома, крупные неторопливые люди, волжский говор на «о», широта, простор, тишина... Первые несколько дней я беседовал с местными жителями, прислушивался к их говору, к их ладной, ритмичной, музыкальной речи.

А потом стал с самого утра уходить в лес с пьесой.

Читал я все время всю пьесу и главным образом не свою роль, а тех, с кем мне (Булычову) приходилось сталкиваться. Вчитываясь в их слова и мысли, вглядываясь, вдумываясь в их поступки, я мог лучше строить образ Булычова как человека, который познал скверну своего круга, своего буржуазного мира. В застольный период работы намечалось, что образ Булычова должен особенно ярко раскрываться в отношениях к окружающему. И здесь, на Волге, *наедине с пьесой*, правильность этой установки для меня выяснилась еще отчетливее. Булычов любит тех, в ком он чувствует новые, свежие, «протестующие» мысли. Он жестоко расправляется с нелюбимыми. Он насквозь видит всех окружающих. Только вчитываясь во все роли, так же насквозь изучая этих людей, события эпохи, вживаясь в них, вскрывая их, как это делал сам Булычов, я мог полновочнее строить его образ. Этот внимательный подход ко всем ролям пьесы, охват всех образов, окружающих Булычова, желание их раскрыть, понять, раскусить и перенести это в образ Булычова — этот метод работы создан сам собой, он был подсказан богатейшим материалом Горького. Мне интересно было находить массу красок, массу материала для своей роли, вчитываясь в каж-

дую строчку пьесы, и таким образом я пришел к изучению других образов.

Я приходил домой только к обеду и потом снова уходил с пьесой на высокий берег Волги. Я срезал себе толстую можжевелевую палку и с ней совершал все свои лесные приволжские путешествия. Эта тяжелая, толстая палка во многом мне помогла. Она многое дала в ощущении руки, кулака, в походке, в ритме, в движениях. Иногда я бродил по берегу до утра, неотступно работая над образом Булычова, и, любя его все больше, все больше восхищался глубиной и богатством пьесы».

Т. М. Шухмина рассказывает, что Борис Васильевич, взявшись за роль Булычова, сразу заинтересовался материалом, с самого начала работы находился в особом, повышенном настроении. Он сперва не охватил всей сложности и глубины образа, но интуитивно почувствовал его значительность и с волнением набросился на книги, чтобы понять его сущность и смысл. Однажды перед самой поездкой в деревню он воскликнул: «А ведь какой молодец этот Булычов! Какой замечательный образец мужика! Сколько в нем обаяния и ума!» С этого момента Борис Васильевич стал одержим образом Булычова, все его интересы и стремления были направлены на поиски внутренней сущности роли. Когда наступил отпуск, решили ехать на Волгу, чтобы найти говор, свойственный Булычову,— ведь он костромич! У домашней работницы Щукиных родственники жили в деревне Басовской, под Кимрами. Вот туда и отправились всей семьей (Борис Васильевич, Татьяна Митрофановна, Юра, сестра Татьяны Митрофановны — Александра Митрофановна Шухмина, и мать ее, Анна Ивановна Шухмина). Приехали в замечательную великорусскую деревню на крутом берегу Волги. Дома огромные, поместительные, чистые, наполовину деревянные, наполовину каменные. Кругом дремучие, сказочные леса. Жители — кражистые, крепкие, волевые, очень чистоплотные, вежливые и степенные. Деревня — русская староверческая крепость. Говор и стиль жизни этих людей сразу глубоко заинтересовали Щукина. Это то, что ему было нужно. Квартирная хозяйка Феня была необыкновенно красивая, высокая, статная женщина. Лет ей было под.

тридцать. Щукин любовался ее русской ядреной красотой и гордым характером. «Вот такая должна быть Глафира!» — говорил Щукин. Вечерами он сидел с мужиками под плетнем на завалинке и вел медленный, степенный разговор. Борис Васильевич обладал великолепным даром устанавливать простые и непринужденные отношения с крестьянами. Никогда он не давал чувствовать своего культурного превосходства, ни единым словом или жестом не подчеркивал разницу между собой и своими слушателями. При этом Щукин не подлаживался к собеседникам, не выбирал выражений попроще, а говорил своим обычным языком.

Разговоры с крестьянами обогащали щукинского Булычова. Щукин шел к сущности Образа от голоса, от манеры произношения, от говора, от интонаций. Хмелев искал правду лица, мимическую выразительность образа, начинал с грима. Он должен был видеть лицо, чтобы понять душу. Щукин искал прежде всего правду голоса, интонационно-речевую выразительность образа. Он должен был услышать голос, чтобы понять душу. Он должен был найти тембр, характер интонации, окраску звука, речевую форму выражения мысли и чувства. Если он не находил манеры говорить, роль ему не удавалась. А говорить по-своему, отталкиваться от самого себя он не любил. Это не искусство — говорить своим языком и своим голосом, повторять себя, утверждал он.

Щукин прислушивался к говору басовских крестьян и приучался говорить на «о», в их манере и тембре. Он проделывал постоянные упражнения — вечерами выходил на Волгу и пел баритоном в волжско-крестьянской окающей манере русские песни. Всю первую половину лета он упорно и мучительно искал зерно образа Булычова. Ему мало было литературных, историко-бытовых документов, книжных знаний и собственных воспоминаний. Живые люди и природа должны были открыть ему сущность характера Булычова.

Отдельные детали, штрихи, наблюдения могут дать чрезвычайно много для прояснения содержания образа, проникновения в его сущность. Творческий процесс не сводится к выражению заранее найденного, готового, продуманного

содержания, самое содержание видеоизменяется и проясняется в процессе работы. Художник, влюбленный в образ, который еще не воплощен, находится в состоянии непрерывных творческих поисков, подбирая и отбирая многообразный материал живой действительности. Окончательно образ складывается в результате непрерывной работы художественного мышления, зачастую под влиянием какой-нибудь подробности или детали, взятой из действительности.

Сам Щукин говорил о роли можжевелевой палки. Т. М. Шухмина рассказывает, что процессу вызревания образа очень помогли змеи, которых было много в глухом сосновом бору у деревни Басовской. Оки кишели вокруг пригорков. Такими змеями был опутан и Булычов. Он должен был каждый миг ожидать и остерегаться, что его ужалят. А податься было некуда.

Но это зрительная деталь. Для Щукина важнее были речевые, звуковые восприятия. Говор крестьян и искусная речь А. И. Шухминой, матери жены, имели большее значение. Несравненное знание купеческого быта и имитационный талант Анны Ивановны очень помогли Щукину. Она замечательно подражала манере речи и говору людей, блестяще воспроизводила речь крестьян и купцов, показывала их походку, бытовые движения и повадки. Она была ценнейшей помощницей Щукина во многих его работах, и он всю жизнь чувствовал к ней безграничную благодарность.

Лето выдалось исключительно знойное, но, несмотря на изнуряющую жару, Щукин продолжал лихорадочно работать. Часто он переживал особый нервный подъем. В голове в изобилии рождались мысли, возникали вереницы образов. В такие часы Борис Васильевич искал одиночества, уходил в лес, на берег Волги. Жили Щукины в колоссальном дубовом сарае, сложенном из огромных бревен. В нескольких шагах обрыв и Волга. Спали на сеновале. В широкие ворота легко въезжали возы с сеном. На сеновал шла крутая лестница. Ворота были открыты до позднего вечера. Татьяне Митрофановне был виден с сеновала высокий берег. Она смотрела, как Борис Васильевич ходил с палкой у реки, погруженный в думы или разговаривая с самим собой.

И вот наступил момент, когда образ внезапно возник во всей своей цельности. Произошло это следующим образом.

«В одну из ночей,— рассказывает Щукин,— мне показалось, что ряд элементов, которые я намечал, ощущал, порознь находил и пытался развить, вдруг во мне соединились. Мне показалось, что вот сейчас я действительно заговорил языком живого Булычова, стал смотреть на окружающее булычовскими глазами, думать его головой. Это похоже на тот неуловимый момент, когда «пирог поспел», когда тесто превращается в хлеб.

Я был необычайно взволнован в эту ночь. Тогда же был найден и *ритм булычовской речи*. Появилось и нужное «о», широта и некоторая музыкальная напевность, и громкая, смелая хозяйственная речь без излишних интимных полутонов, без случайных интонаций и перебоев. Мне стало вдруг ясно, как Булычов не может сказать, как он не может поступить.

Я не могу найти точных слов, чтоб объяснить, что это такое, этот момент «поспевания пирога», соединения всего заготавливаемого в отдельности в живой образ. Ведь далеко не со всякой ролью переживаешь этот предельно волнующий момент. Иной раз работаешь много и усердно, сыграешь сотни спектаклей, все как будто гладко, а образа как следует не знаешь, не пропитался им. Так и живешь рядом с образом, рядом, вплотную, но не в нем. Но с Булычовым у меня было именно так, и этот момент — соединения всех черт и элементов образа в себе — для меня незабываем. И с этого момента я стал спокойнее: Как-то по-другому я начал опять просматривать всю пьесу».

Татьяна Митрофановна рассказывает, что однажды она заснула, не дождавшись мужа, который целую ночь бродил «на берегах пустынных волн», но перед рассветом она была разбужена криком Бориса Васильевича: «Танька, Танька!» И возбужденный, веселый Щукин влетел на сеновал с криком: «Нашел, нашел, что нужно! Теперь Булычов — мой!» Он смеялся и дурачился, стал делать кульбиты, плясать, как сумасшедший, закопал жену в сено.

«Я теперь знаю, как говорит Булычов. Этого мне толь-

ко нехватало», — повторял Щукин с радостным возбуждением.

С момента возникновения образа изменилось настроение Щукина, он сделался оживленным и веселым, крайне общительным и озорным.

В конце лета в деревню приехал К. Я. Миронов. Щукин с ним гулял, много пел, дурачился, кувыркался, как ребенок, бегал на четвереньках. Вообще он очень любил «дурака валять», рассказывает Т. М. Шухмина. Это было проявлением его натуры. Детская непосредственность, свежесть восприятия, необыкновенное чувство юмора, способность восторгаться, умиляться и смеяться до слез, великолепное простодушие — все эти черты в высшей степени были свойственны Щукину и сохранились до самого последнего часа.

Таков был третий период в творческой работе Щукина — период *рождения, возникновения образа*. В результате накопления громадного материала живой действительности, работы над текстом, овладения литературными источниками, страстной аналитической исследовательской работы, долговременной, кропотливой и радостной деятельности творческого воображения в душе вызревало зерно образа и наступал момент, когда образ возникал во всей своей конкретной целостности.

Но выношенное в душе, пережитое и продуманное наедине с самим собой должно еще получить сценическое осуществление.

Так возникает четвертый период работы над образом, созданным актером-художником, актером-поэтом, актером-мыслителем.

*Надо решать вопросы грима, костюма, мизансценирования, общей композиции спектакля.*

Щукин пишет:

«Наступил день встречи с режиссером для окончательной доработки пьесы. Роль у меня была почти готова. Но я не знал, как оформить ее на сцене. Я ее делал в ее движении, но в физическом действии осуществлять ее еще не пробовал. Предстояло перенесение моего багажа на сцену, соединение движений на сцене, мизансценирование, сложные задачи общения с партнерами.

В первые пять-шесть дней мне пришлось испытать разочарование. Была попытка предложить мне совсем не того Булычова, с которым я сжился за полтора месяца на Волге и которого полюбил. Я не мог согласиться с образом мрачного, грузного, насупившегося, несколько скрюченного, болезненного человека, которого мне предложили играть. Мой Булычов сражался со смертью, потому что любил жизнь со всеми ее радостями. Он яростно сражался со смертью не только потому, что чувствовал ее приближение, но, может быть, больше всего потому, что злился на то, что жил он на «чужой улице». Вот этот булычовский новый, острый вкус к жизни определял многое в образе. Таким я Булычова уже знал, любил и иным уже увидеть его не мог. Признаюсь сейчас: чтобы не создавать конфликта и не тормозить работы, я делал вид, будто соглашусь с режиссером, и... постепенно возвращался к своему прежнему, дойдя в конце концов до того образа, который и хотел показать».

Т. М. Шухмина рассказывает, что период репетиций на сцене был очень мучителен для Бориса Васильевича. Его товарищи не сразу поняли, что в образе Булычова надо играть жизнь, а не смерть. Ведь мысль о смертельно больном Булычове сначала мелькнула и у самого Щукина, но он ее в процессе работы отбросил. Он даже палкой перестал пользоваться, чтобы подчеркнуть, что сущность образа заключается в борьбе за жизнь.

Б. Е. Захава отрицает наличие такого конфликта. Режиссура, по его словам, не требовала от Щукина играть физические страдания. С самого начала работы определилась установка, противоположная установке Художественного театра,— показать не болезнь и смерть Булычова, а его стремление жить, выжить. Но Щукину важно было не только показать стремление выжить, он вообще отказывался акцентировать неизлечимый недуг Булычова, ему важно было показать бунт Булычова, его активный протест против социальной лжи, против лицемерия своей среды, против биологической трагедии человека, бунт и протест во имя жизни. Надо верить свидетельству Щукина: разногласия в трактовке образа Булычова, очевидно, существовали, но к концу работы они были в значительной



степени преодолены,— режиссура была покорена замыслом Щукина.

Трудности и мучения рождались из-за сомнений — все ли находки верны — и из-за тяжелых поисков формы. «Форма — это Протей, гораздо более неуловимый и более богатый исхищрениями, чем Протей в мифе,— говорит Бальзак.— Только после долгой борьбы ее можно приневолить показать себя в своем настоящем виде... Непобедимые художники... упорствуют, пока не принудят природу показать себя совершенно нагой и в своей истинной сути» («Неведомый шедевр»). Щукин упорствовал, но ему часто казалось, что ничего не выходит. И многое действительно сразу не выходило. Так, ему долго не давалась любовная сцена с Глафирой. Басов помог Щукину справиться с этой сценой, показал весь ее рисунок. Долго не давалась сцена с игуменьей. Щукин говорил, что он всегда играл ее труднее, чем все остальные. Б. Е. Захава продумал эту сцену летом во всех деталях, вплоть до пляски Булычова под граммофон. Щукин сначала решительно отказался плясать, так как не мог найти внутренних оснований для такого поведения Булычова. На некоторое время расстроились репетиции. На одной из них О. Н. Басов сумел заразить Щукина смыслом этой пляски, и Щукин стал получать от нее удовольствие. «Хорошее озорство!»— сказал Горький об этой сцене, просмотревши пляску Булычева — Щукина.

Не давался Борису Васильевичу и финал. В самом начале работы он заявил, что Булычов на сцене умереть не должен, физиологическая смерть не должна быть показана.

В конце концов была найдена верная форма финала. Булычов падает на лестнице. Шура в это время подбегает к окну и, освещенная лучом света, смотрит на проходящую мимо демонстрацию. Булычов остается внизу, в тени, еще живой, еще не умерший.

Зато «необычайно легко, буквально за полчаса далась сцена с трубочом». Сразу пошла первая сцена с Шурой. Щукин писал, что в спектакле она, к сожалению, как-то теряется. Все постепенно становилось на место и решалось так, как было замыслено и найдено Щукиным. Грим он

придумал еще до отъезда в деревню, сам нарисовал прическу, усы и редкую бородку и отдал рисунки парикмахеру, объяснив, каким все должно быть. Детали костюма также были найдены самим Щукиным. Для Булычова Щукину нужны были знакомые, обжитые вещи. Например, ему очень помогли бурки. Брюки навыпуск мешали найти осанку, внутреннюю приподнятость, гордость, мужественность. Щукин обживал бурки, много в них ходил, привыкал к ним и сделал в конце концов органической частью образа.

Каждый антракт Щукин перегримировывался. Между первым и вторым актами проходит несколько месяцев. Здоровье Булычова заметно ухудшается. Он похудел и пожелтел. Страшная болезнь берет свое. Между вторым и третьим актом проходит еще два месяца. У Егора болезнь прогрессирует. Он еще больше похудел, в лице обнажился весь костяк. Цвет кожи стал синева-желтый, у него отнялись ноги, он не может сам ходить. Щукина всегда гримировала и одевала жена — Т. М. Шухмина. Нужно было добиться при помощи грима изменений и в выражении глаз. В первом акте Булычов Щукина был полный, здоровый, глаза его светились озорством и весельем, во втором акте тускнели, Булычов худел и бледнел, а в третьем — глаза уже были совсем безучастные, умирающие.

Во время гримировки не произносилось ни слова. Щукин работал над образами Булычова и Ленина в абсолютном молчании. Ни одного постороннего житейского слова не могло раздаться в это время. Ведь он жил в образе всецело и органически. Даже чая, без которого никогда не мог обойтись, он не пил, когда играл Булычова, чтобы не было тяжести в теле. Зато после спектакля выпивал пять стаканов.

Всем своим существом Щукин чувствовал, что выполняет одну из самых значительных творческих задач своей жизни.

По мере того как приближался день премьеры (оставалась еще только одна генеральная репетиция — «для себя»), Щукин все больше и больше нервничал. Ему казалось, что у него ничего не готово, ничего не выходит. В раздевалке он говорил товарищам: «Ничего не получает-

ся! Что мне делать? Как быть?» Б. Е. Захава ни на минуту не сомневался в победе Щукина. О. Н. Басов, наблюдавший Щукина на последних репетициях, с гордостью и радостью говорил: «Рождается огромное произведение искусства».

После премьеры Горький сказал: «Я не думал, что я написал такого Булычова». Это была величайшая похвала актеру, сумевшему своей игрой раскрыть глубокую правду горьковского образа. Сам Щукин был смущен похвалами рецензентов, его глубоко не удовлетворяло то, что у него получилось, он считал, что образ еще не созрел до конца, что над ним надо еще много работать. С добродушным юмором и ироническим недоумением Щукин говорил, что он никак не рассчитывал стать образцом социалистического реализма. В одном из писем к жене летом 1933 года, написанном после поездки с «Булычовым» в Ленинград, Щукин сообщает:

«Забыл еще тебе сказать, что Акимов в Москве мне сказал, что после нашего отъезда из Ленинграда было много статей о театре и в частности обо мне, где называли меня первым актером, открывшим и показавшим практически в роли Булычова, «что такое социалистический реализм». Хорошо, что я по натуре человек вялый и голова у меня без фантазии и сильного воображения, иначе началось бы легкое покруживание».

Авторы статей и рецензий не ошиблись по существу. Образ Булычова, созданный Щукиным, действительно является крупнейшей актерской работой, глубоко выражающей существо того направления, которое мы называем социалистическим реализмом. Приступая к этой новой своей роли, Щукин шел не от абстрактных, теоретических построений, он хотел быть наиболее правдивым и честным в работе над материалом живой действительности. Но так как он был человеком социалистического миропонимания, то и творческая его деятельность приводила к таким результатам, которые соответствовали великим принципам социалистического реализма.

Щукин чувствовал свою ответственность перед Горьким, перед театром и перед советским народом за качество своей работы. Творческий процесс, развитие образа не

приостанавливаются после премьеры. Наоборот, все детали образа, созданного актером-художником, проясняются, проверяются и изменяются под влиянием общения с публикой. Настоящая отделка образа происходит после того, как он вынесен на суд зрителей.

Щукин учитывал уроки каждого спектакля. Он ночи не спал, подробно обсуждая с женой все подробности сыгранной роли. После каждого спектакля он тщательно анализировал, что ему удалось, какие места не удались, что еще надо сделать, чтобы устранить малейшую фальшь, малейший штамп. Он настаивал, чтобы жена смотрела каждый спектакль и проверяла, не ушел ли он в сторону от правильных и правдивых решений.

Вопрос шел о более глубоком осмыслении образа, о более глубоком обобщении. Это следующий, более трудный этап творческого процесса. Тут решался самый главный вопрос.

Ведь для чего нужно было играть Булычова такому актеру, как Щукин? Чтобы показать яркий бытовой характерный образ представителя определенной социальной среды? Такая иллюстративность Щукина мало интересовала. Чтобы показать историческую обреченность, моральное разложение, вырождение, гибель класса? Да, это было интересно и важно, это касалось исторической судьбы народа. Ради этого стоило играть. Работая над ролью Булычова, нужно было решать самые большие вопросы жизни и не бояться философского обобщения историко-бытового материала.

В жизни Щукин был застенчивым, часто нерешительным человеком. Внимание к товарищу, чуткость и деликатность были в природе его характера. Но в творчестве Щукин был неуступчив, смел и решителен. Когда дело касалось правды замысла и исполнения, когда совесть художника диктовала единственное возможное решение, он всегда шел на максимальный риск, иначе работать и жить он не мог. То, в чем Щукин был убежден, он проводил с суровым упорством и последовательностью. Разговоры о мягкости характера Щукина по существу не верны. Когда вопрос шел о человеческом достоинстве, Щукин тоже умел быть суровым, резким, даже жестоким. Никому он не про-

щал хамства, пошлости, недобросовестности. Он умел отчитывать и обвинять. Т. М. Шухмина рассказывает два случая.

Во время гастрольной поездки с «Разломом» в 1928 году актеры, игравшие матросов (а среди них были и ведущие актеры театра), однажды позволили себе легкомысленное отношение к работе. За кулисами перед выходом на сцену они рассказывали друг другу анекдоты, смеялись и совершенно потеряли творческое состояние. На сцене в самый серьезный драматический момент они улыбались, вели себя развязно и совершенно вышли из образа. Щукин играл роль капитана Берсенева, человека долга, чести и дисциплины, и был в сосредоточенном творческом состоянии. Поведение товарищей оскорбляло его как художника. Он пришел за кулисы в состоянии сильного гнева и раздражения и набросился на зубоскалов, нарушителей дисциплины и элементарной актерской этики с яростными обвинениями. Думали, что он разнесет весь театр. Он был страшен. Второй случай произошел в Плескове, в доме отдыха театра Вахтангова. Летом там жили актеры и Несколько человек, посторонних театру. Однажды компания актерской молодежи устроила на первом этаже шумную пирушку. Подвыпив, они повели себя развязно и грубо. Щукину стало остро стыдно за театр. Он сошел вниз и с таким гневом отчитал веселую компанию, что она сразу рассеялась. Он был вне себя. С сердцем стало плохо. Он начал задыхаться, прислонился к двери и долго не мог успокоиться.

В лице Щукина мы видим непреклонного художника, который был неспособен на какие-либо сделки с совестью. Оппортунизм, житейский и идейный, был ему чужд, он не умел смягчать, сглаживать и замазывать противоречия. Он осуществил в Булычове свой замысел с твердостью человека, абсолютно уверенного в своей правоте.

Булычов отвергает старый мир, проклинает свой класс, жить ему в своей среде как будто нечем, и все-таки он страстно хочет жить. Ради чего, с какой целью? Для того, чтобы продолжать биологическое существование, без веры в будущее, с ненавистью и отчаянием в сердце? Нет, такой Булычов Щукина не интересовал. Его интересовал Булы-

чов, который в силу могучего жизненного инстинкта тянулся к миру духовного здоровья и социальной правды, который прозрел, но я имел сил уйти из старого мира. Щукина интересовала судьба Гамлета, короля Аира. Недаром он так хотел сыграть Лира. Он расширил тему Булычова, исходя из своей индивидуальности, своего внутреннего мира, своего жизненного опыта. Булычов Щукина жаждет не животного существования, а человеческой жизни. За нее он борется с неистощимой энергией и яростной страстью. Пушкин сказал про Отелло: «Отелло от природы не ревнив; напротив, он доверчив». Это ключ к образу Отелло. Отелло не может жить, потеряв веру в человека.

И про Булычова Щукина можно сказать, что сущность его не определяется смертельной болезнью. Булычов Щукина «страшно здоров». В этом все дело.

В конспекте беседы на тему «Два образа» (Булычов и Полоний) в театральном клубе (19 марта 1933 года) Щукин записывает:

«Сыграть смерть не через физиологию смерти или через пониженную энергию, а через страстную жажду жизни, через борьбу со смертью. Мажорный образ.

Интерес к окружающей действительности. Не раз навсегда решенные вопросы, а заново решаемые, поэтому внимание к другим.

Внутренний разлад. Приход в класс, вращение в него и критика его, и тяга к Лаптеву, и невозможность оторваться от своего класса. Несколько гамлетовское положение.

Булычов не богохульничает, а ведет диспут. Познает окружающих и делает живые, в чем-то новые для себя выводы, а не пользуется готовыми формулами. Поэтому он по сравнению с другими, окружающими его лицами наиболее живой, находящийся в процессе дальнейшего познания, переоценки ценностей, в движении, часто не находя в себе ответа. Живой человек».

В самой беседе, сохранившейся в стенограмме, Щукин более подробно развивает эти тезисы. Он говорит, что должен был сыграть в пределах очень узкого булычовского круга почти всю эпоху перед февральской революцией. Во-

первых, он должен был дать живой, психологически полноценный характер, который глубоко раскрывается во взаимоотношениях Булычова с людьми. Тут чрезвычайное разнообразие. К Тятину он относится по-одному, а к Донату по-другому и т. д. «И ко всем относится не равнодушно, а с глубочайшим вниманием: отрицательно или положительно, спорит или приемлет». Но этого Щукину мало. Показать социально-политическую историческую обстановку и раскрыть характер — это не все. Необходимо еще поставить и решить более широкие проблемы философского порядка. Необходимо расширить тему, обобщить образ.

«В этом произведении,— говорит Щукин,— есть глубочайшие мысли, большая политическая заостренность, которая делает его классическим произведением и приближает к таким произведениям, как «Ревизор», «Горе от ума». Главная задача — показать жизненную силу Булычова и его борьбу за жизнь. Главное — показать его бодрость, его мажорность, его независимую силу, *которая шагает через болезни*, борьбу с препятствиями, жажду жизни».

В этой пьесе происходит яростная борьба. В ней «все активно, все столкновение. Там действия бездна, там все действующие лица в страшном переплете борьбы, активно сцепились друг с другом. Там сплошная война... Вот в этих внутренних столкновениях характеров, в этой внутренней активности и выявляется темперамент всего спектакля в целом, и отсюда его несколько приподнятое звучание».

Главное в Булычове то, что «он жаден до жизни, до движения вперед... *Он до такой степени жаден к жизни, что он смерть органически не приемлет, для него она не свойственна, он даже заболел в добром здоровье...* Это для меня ясно. Его в каком-то смысле тянет другая сторона, его тянет Яков Лаптев. Он им симпатизирует, он в них видит будущее»<sup>1</sup>.

Поэтому разрешить в бытовом плане такой «темперамент мысли» нельзя. «Надо было найти своеобразную припод-

<sup>1</sup> Стенограмма беседы.

нягость речи». В конспекте говорится точнее: «Активная мысль, активные столкновения порождают приподнятую форму звучания слова, фразы, текста».

Итак, с одной стороны — душевная опустошенность, безвыходность, обреченность, почти нигилистическое отрицание всего окружающего, глухое отчаяние, судорожные попытки уцепиться за жизнь, внутренний разлад.

С другой стороны — мобилизация всех своих духовных сил, чтобы найти выход, страстные, активные поиски, правды, страстная жажда человеческой жизни, не основанной на корысти, лжи, лицемерии и стяжательстве, бунт против смерти и лжи, борьба за человеческую жизнь в широком смысле слова, жизнерадостный пафос, торжество и победа жизни над смертью, разложением и болезнью. Это уже глубоко шукинское разрешение темы, это обобщение, основанное на слиянии поэтической темы драматурга с личной жизненной и поэтической темой актера.

Сценический образ вообще рождается в результате слияния внутреннего мира актера с поэтическим вымыслом и обобщением драматурга. Актер проникает в поэтический образ драматурга, делает его частью своего актерского творческого видения мира, делает его своим, близким и родным, начинает любить его, сживается с ним. И постепенно, по мере обобщения и роста образа, его тематического расширения и философского углубления, актер-художник все больше вкладывает в сценический образ свое — свой жизненный и творческий опыт, свою тему, свою индивидуальность. Актер-художник не только находит в самом себе материал для роли, он в драматургическом и сценическом образе раскрывает и познает себя.

Горький — великий поэт и мыслитель, гениальный выразитель лучших чувств и стремлений народа. И Шукин тоже поэт и мыслитель, самостоятельный художник, имеющий свою ведущую тему, свою индивидуальность, свой характер, свой образ, свою творческую одержимость. Настоящий актер всегда перевоплощается в образ. В образе он познает самого себя, находит себя. Это высший, последний этап в творческом процессе создания сценического образа.

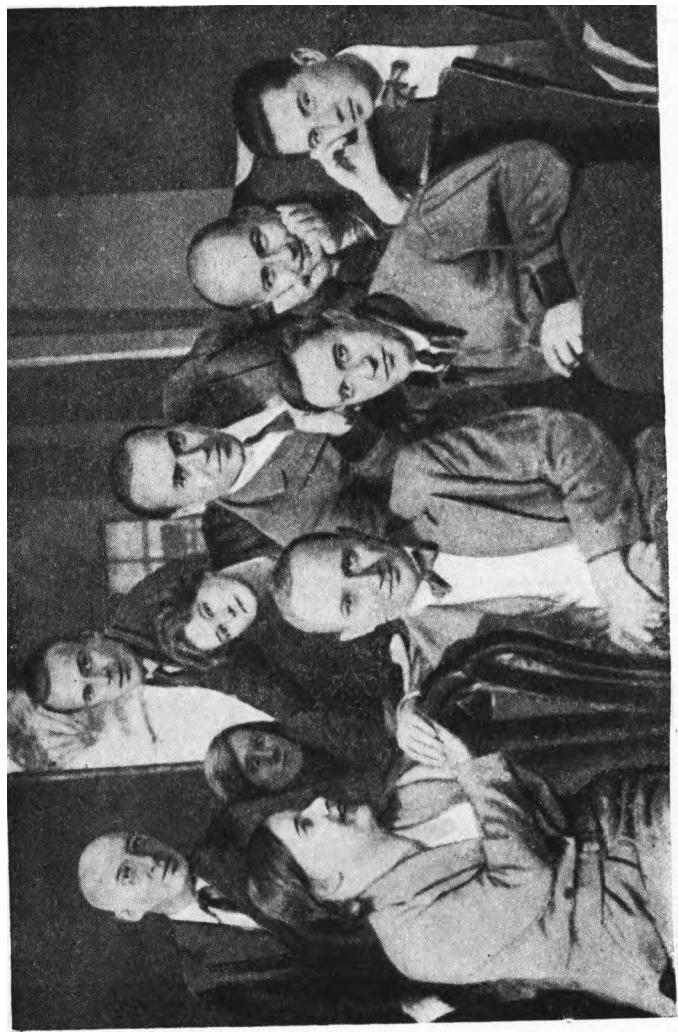
Посредственный актер-имитатор, лишенный творческой





Алексей Максимович Горький среди актеров театра имени Евг. Вахтангова — участников спектакля «Егор Булычов и другие».

\* Слева, рядом с Горьким, — Б. В. Щукин.



Участники спектакля «Егор Булычов и другие».

Первый ряд (слева направо): Е. Г. Алексеева, Б. Е. Захава, О. Н. Басов.  
Второй ряд: И. Н. Лобашков, Д. А. Андреева, В. В. Эйхов, А. К. Запорожец,  
А. П. Русланов, Б. В. Шужин, К. Я. Миронов.

фантазии, повторяет внешний план жизни или играет самого себя, имитируя свои внешние данные и свои чувства.

Актер-художник способен к полному самозабвению, к полному перевоплощению, к органической жизни в образе. И вот тогда он приходит к самопознанию. Драматург помогает актеру-поэту найти в сценическом образе самого себя, свою заветную сущность. В сценическом образе начинает все глубже и явственнее звучать личная тема актера.

Самопознание актера в образе — это, может быть, самое замечательное в искусстве театра. Творец создает по образу и подобию своему. В сценическом образе актер находит себя самого.

Так Щукин нашел в Булычове тот благородный и чистый пафос жизнеутверждения, который властно звучал в его собственной душе.

#### 4

В доме Булычова чрезвычайно напряженная атмосфера. Там сплошная война. Там одновременно колоссальное количество всяких столкновений. Все ненавидят друг друга, так как руководствуются корыстными соображениями, стремлением к наживе, к накоплению. Среди членов семьи Булычовых полный разлад. Жестокость, жадность, алчная борьба, безмерное лицемерие, подлость и низость—вот что определяет их взаимоотношения. Семья приближается к катастрофической гибели, как и породивший ее социально-экономический строй.

Первая же реплика, с которой начинается спектакль, показывает, как сильно натянуты семейные отношения. «Не шипите, не поможет»,— говорит Шура своей Мачехе.

Булычов возвращается с попом Павлином из лазарета для раненых воинов. Входят в столовую. Булычов идет впереди с гордо поднятой головой и продолжает разговор с Павлином через плечо. По дороге перехватывает Шуру, которая бежит к телефону, и прижимает ее к себе.

Щукин говорит повышенным тоном. Булычов возбужден

всем виденным, внутри у него накопело, он чувствует, чего от него хочет Павлин, он грубо откровенен с ним, с презрительной иронией бросает свои реплики.

«Народа перепортили столько, что страшно глядеть... Зря влезли в эту войну... Одни — воюют, другие — воюют».

Он говорит прямо: что думает, то и говорит, с азартом и страстью разоблачая истинную сущность окружающих его людей, их покрытые тонкой пленкой лицемерия подлинные вождедения. Чем откровеннее и прямолинейнее Булычов, тем скорее он сам придет к истине; ему надо решить вопрос, как жить, в чем невыносимая ложь той жизни, которая до сих пор его окружала. Задача Булычова — разоблачить обман и лицемерие, раскрыть правду жизни, как бы ужасна она ни была. Павлин говорит, что в мире ничто не совершается помимо воли божией. «Ты, Павлин Савельев, брось проповеди!»,— раздраженно прерывает попа Булычов. Он подходит к столу, прислоняется к нему и борет в руки газету. В газете отчет о заседании государственной думы. «От бога... Ну, а дума-то — как? Откуда? Тоже от бога?» Павлин виляет, начинает говорить об обязанностях духовенства. Булычов понимает, куда клонит Павлин: поп хочет выудить у него деньги на колокол новостроящейся церкви.

«Колокольным звоном болезни не лечат»,— говорит Булычев вставая. Павлин, непрерывным движением отбрасывая широкие рукава рясы и наливая себе водку, продолжает гнуть свою линию. Ему выгодно не замечать иронии и раздражения Булычова. Он велеречиво и хитро подсовывает предложение о пожарном, который будто бы излечивает людей игрой на трубе. Но Булычов больше не может терпеть елейной, вязкой лжи слов, и он резко прощается с Павлином. Ему душно. «Боров! Нажрался тела-крови Христовой!» — с ненавистью произносит он после ухода Павлина. Он в раздражении поднимается по лестнице на второй этаж к Звонцовым и зовет Глафиру. Сначала появляется Варвара со стеклышками на носу — для «интеллигентности». Булычова оскорбляет и ее внешний вид, и стеклышки, и жалобы на невыносимое поведение Александры.

«Невыносимы. Вот я... выздоровлю, я вас... вынесу!»,— говорит про себя Булычов. Он берет со стола у Звонцова зеркало и смотрит в него: «Плохо дело твое, Егор. И рожа, брат, у тебя не твоя...»

Егору надо непременно выздороветь, он хочет расстроить планы злорадствующих лицемеров, ждущих его смерти и готовых затравить Глафиру и Шуру. Надо по-новому решить и свою жизнь. «Любишь все-таки? И хворого?» — жадно спрашивает он Глафиру, обнимая ее. Ему становится теплее от ее ласки, от ее мольбы: «Да— не хвори ты! Не хвори...» Он ласково выговаривает Шуру, на которую все жалуются. Он очень любит Шуру, позволяет ей вольности, любит ворошить ее рыжие волосы. С невыразимой искренностью и теплотой разговаривает Булычов с Шурой.

«Не слушаешь никого»,— говорит он с ласковым упреком.

«Всех слушаю. Тошно слушать, рыжий!»—отвечает душевно, с печальной и преданной улыбкой Шура.

«Сама — рыжая, хуже меня. Вот и со мной говоришь... неладно! Надобно тебя ругать, а не хочется».

«Не хочется — значит, не надо».

«Ишь ты! Не хочется — не надо. Эдак-то жить легко было бы, да нельзя!»

«А кто мешает?»

«Все... все мешают».

Все мешают жить Булычову, кроме Шуры, Глафиры, Якова Лаптева. Вот поэтому-то и надо жить. Он уговаривает доктора давать ему самые «злые», самые дорогие лекарства. Ему «обязательно выздороветь надо».

Доктор сообщает приказчику Мокею Башкину, что у Булычова рак печени. Родственники засуетились, начинают обсуждать положение, сговариваться. Егор выходит из спальни и видит оживление. «Ну, а вы чего собрались? Чего ждете?» — спрашивает Булычов слетевшихся хищников с гневом и угрозой. Родственники поспешно расходятся. Он остается один с Глафирой.

«Как по-твоему — умру я?.. — спрашивает Егор.— Не веришь? Нет, брат, дело мое — плохо! Очень плохо, я знаю!»

Булычов яростно хочет жить. Но о смерти он говорит только с близкими людьми — только с Шурой и Глафирой.

Второй акт необычен по напряженности действия. Проходит несколько месяцев. Наступает грозный 1917 год. Булычов сильно похудел и пожелтел. Его здоровье заметно ухудшилось. Но энергия не убавилась. Он бешено борется за жизнь.

В вихревой динамике второго акта особенно выделяются Три эпизода: сцена с игуменьей, с попом Павлином и с трупачом.

Игуменья Мелания, сестра жены, приезжает к Егору взять обратно свои девяносто тысяч, которые она вложила в дело Булычова. Так как по монастырскому уставу игуменья не должна иметь своих денег, она передала их Булычову, но, заслышав о смертельной болезни Егора, решила перевести деньги на имя сестры Аксиньи. Вообще на наследство Булычова слетелось воронье. Образовалось несколько враждебных групп: одна группировка — Варвара, Звонцов; другая — Башкин, Ксения; третья — Мелания, Ксения; четвертая — Мелания, Достигав». Все жаждут заполучить себе деньги.

Булычов понял, зачем приехала Мелания, и он принимает ее с негодованием и ненавистью. Мелания властно и важно входит с посохом в руке. Глаза ее мечут злые огни. В дверях она сталкивается с Глафирой и обжигает ее змеиным шипением: «Ты всё еще здесь трешься, блудодейка? Не выгнали тебя? Ну, скоро выгонят». Она не видит Булычова, входящего в комнату следом за ней. Игуменья приехала на трупный запах. Она почуяла смерть и беспокоится о своих деньгах. «Ты все еще здесь?» означает: «Егор еще не умер?» «Скоро выгонят» означает: «Он скоро умрет».

И Егор принимает бой. Он еще не умер! Покуда он живой, он не уступит своего места без борьбы.

«Ты тогда в монахини возьми ее, у нее — деньги есть», — советует с гневной иронией Булычов и этой репликой сразу раскрывает экономическую основу иночества Меланин.

«А-а, ты — здесь? — оборачивается Мелания.— Ой, Егор, как тебя перевернуло, помилуй бог!»

«Опять каркаешь, ворона!» — думает Егор и с решимостью говорит: «Садись... преподобная! Об каких делах поговорим?» Каждое его слово—издевательство, разоблачение, удар.

Мелания. Не помогают доктора-то? Видишь: господь терпит день, терпит год и век...

Булычов. О господе — после, давай сначала о деле. Я знаю, о деньгах твоих говорить приехала.

Мелания. Деньги не мои, а — обители.

Булычов. Ну, всё едино: обители, обидели, грабители. Тебя чем деньги беспокоят? Боишься — умру — пропадут? »

Булычов бьет врагов не только силой мысли, но и манерой речи, насмешливой, саркастической игрой слов.

Фразу об обители и грабителях Щукин произносит с уничтожающей иронией. Он вскакивает со стула, становится против игуменьи, смотрит на нее насмешливым и негодующим взором, снова садится и снова вскакивает.

«А я — не так болен, чтоб умереть...» — дразнит Егор Меланию.

«Не ведаем ни дня, ни часа, егда придет смерть»,— отвечает Мелания и советует написать духовное завещание: «Вдруг — позовет господь...»

«А зачем я ему?» — с задором спрашивает Егор.

Мелания хочет обидеться на богохульство Егора, но тот разгорается все больше и больше. Дело не в деньгах — у него денег много,— дело в жизни. Надо выяснить именно этот вопрос.

«Вот — Глафире ты сказала: скоро ее выгонят. Стало быть, веришь: скоро умру. Это — зачем же? Васька Достигаев на девять лет старше меня и намного жуликоватее, а здоров и будет жить». Вот на этот вопрос ищет ответа пытливая и страстная мысль Булычова. Зачем же смерть? Нелепую, уродливую и бессмысленную жизнь надо переделать, чтобы в ней найти опору для преодоления смерти. Лицемерную и гнусную повседневную ложь надо уничтожить, тогда и смерть не будет страшна. У Щукина в его вопросах к игуменьи, к Павлину, к Шуре — не страх смерти, не биологи-

ческое ощущение гибели, а страстная попытка разрешить проблемы жизни.

Отсюда его озлобленная ненависть к окружающим, богохульные разговоры, бунт против бога. Если жизнь испоганили и загрязнили, если лучшим людям нет жизни, то зачем же такой порядок?

Во всей беседе Егора с игуменьей нет ни одной ноты пессимизма. Мысль у Булычова насквозь мажорна, он полон заботы о судьбе человека. Поэтому с такой страстью нападает Егор на игуменью — ведь она для него воплощенные лицемерия и гнусности стяжательской среды.

«Выходит, что господь вполне свободно допускает дьявола соблазнять нас — значит, он в грешных делах дьяволу и мне компаньон...» — наступает Егор. Мелания вскакивает, как ужаленная.

«—Еретик! Подумай,— что лезет тебе в нездооовк-ю-то башку? Ведь — понимаешь, ежели бог допустил дьявола соблазнить тебя,— значит, бог от тебя отрекся.

Булычов. Отрекся — а? За что? За то, что я деньги любил, баб люблю, на сестре твоей, дура, из-за денег женился, любовником твоим был — за это отрекся? Эх, ты... ворона полоротая? каркаешь, а без смысла!»

Мелания ошалела. Она испуганно отступает, крестится:

«Да что ты. Егор? Обезумел ты? Господи, помилуй!...»

Щукин—Булычов приходит в такое неистовое негодование, так раззадорен, что ему мало гневных слов, полных сарказма и презрения. Он подходит к граммофону, заводит плясовую пластинку и пускается вприсядку.

«Мелания (*в ужасе*). Егор, Егор!

Булычов. Да ну! Молишься день и ночь под колоколами, а — кому молишься, сама того не знаешь.

Мелания. Егор! В пропасть летишь!.. Может — страшный суд близок...

Булычов. Вспомнила! Страшный суд... Второе пришествие... Эх, ворона! Ступай, поезжай в свою берлогу с девчонками-клирошанками лизаться!.. Глафира — блудодейка? А — ты? Ты кто? Влетела, накаркала! Ты каким фокусам Аксинью учила, ну?»

Мелания то разъяренно бросается на Булычова, то отступает в страхе, осеняя себя крестным знаменем, то



падает, пораженная, в кресло, то вскакивает, наконец она швыряет в Булычова посохом и убегает.

Булычов остается один, он чувствует сильную боль в правом боку. Он судорожно прижимает руку к больному месту.

Но Булычов выиграл битву. Черной силе, пугающей людей светопреставлением и смертью, он противопоставил свое буйное, озорное, дерзкое жизнеутверждение, свой бунт против бессмысленной жизни и против бессмысленной смерти.

Второе столкновение — с Павлином. Поп приехал из Москвы и рассказывает, какое великое политическое смятение там господствует. Царь бессилен, дума бессильна, войну проиграли,— в чем тут дело? Дело, очевидно, в самом корне, догадывается Булычов.

«Все — отцы,— говорит Егор.—Бог—отец, царь — отец, ты — отец, я — отец. А силы у нас — нет. И все живем на смерть».

Булычов очень взволнован. «Кто меня успокоит? Чем? Ну, успокой... отец!..» Павлин в ответ ссылается на священное писание и призывает к примирению и забвению.

Щукин—Булычов приходит в ярость:

«Ты примирился, когда тебя староста... обидел? Ты — в суд подал на него. Звонцова адвокатом пригласил, за тебя архиерей вступился? А вот я в какой суд подам жалобу на болезнь мою? На преждевременную смерть? Ты — покорно умирать будешь? С тихой душой, да? Нет — зарежь, застонешь!»

Он доводит Павлина до иступления, намекая на близкую и его, Павлина, смерть: «Доктор говорит — сердце у тебя плохое, ожирело...»

Павлин не в силах слушать такие речи и отступает.

Щукин страшно возбужден. Столкновение с игуменьей, с Павлином, с женой, неприятные вести, общая напряженная атмосфера в доме взвинтили нервы Булычова.

Ложь для него более нестерпима. И более, чем прежде, хочется жить.

Сцена с трубачом по своему идейному содержанию является центральной в спектакле.

Булычов — Щукин полулежит с закрытыми тазами на диване. У него в одной руке графим померанцевой водки, в другой наполненная рюмка. В изголовье стоит Глафира. С ним, повидимому, был припадок. Он готов испробовать всякие средства от болезни и смерти, любое снадобье и любое колдовство. Ему интересно испытать судьбу. Он спрашивает Глашу усталым голосом, пришел ли трубач. Трубач на кухне. Почему так тихо? Все наверху. «А ты почему так приуныла?»—спрашивает он у Глаши. Та с мольбой закликает его:

«Не пей, не вреди себе, не хворай ты! Брось всё, уйди от них. Сожрут они тебя, как черви... заживо сожрут! Уедем... в Сибирь... я работать буду... Ну, что ты здесь, зачем? Никто тебя не любит, все — смерти ждут...»

Это, может быть, главные слова в пьесе. Они указывают единственный выход. Возможна другая жизнь, но она требует не только зречести и честности мысли, но и героизма. Она требует разрыва со своей средой, перехода в другую, новую среду. На это Булычов неспособен. Он даже не понимает, что это единственный выход. Он отвергает старую жизнь, он хочет новой жизни, но на прежней социальной почве. Вот выздорoveет — тогда всем покажет себя.

С тяжелой скорбью Булычов отвечает ГлаФире:

«Перестань, Глаха... Не расстраивай меня. Я — всё знаю, всё вижу! Я знаю, кто ты мне... Ты да Шурка, вот это я — нажил, а остальное—меня выжило... Может, еще выздоровлю... Зови трубача, ну-ко...»

Это почти обреченность, отказ от настоящего решения. Он отсылает Глафиру, а сам берет со стола графин и пьет несколько рюмок подряд.

Возвращается Глафира с пожарным. Он в заношенном костюме, с огромной медной трубой в мешке, смешной, тощей и жалкий. С усмешкой в глазах и с удивлением Булычов произносит: «Вот какой ты...» Этим он сразу дает оценку вошедшему человеку. Он ожидал увидеть прохвоста, жулика. А оказался замызганный, скромный человек, скорее чудак, чем жулик, симпатичный малый, истрепанный жизнью, повывавший много горя, у которого, очевидно, нет другого выхода, кроме как лечить дураков трубою. Он зарабатывает деньги на хлеб трубой и человеческой глу-

постью. Он сидит три часа в кухне у богатого купца, который может его и не принять. Булычов сдерживается, чтобы не засмеяться, чтобы не смутить вошедшего. Жизнь, оказывается, неистощима на занимательные и трогательные выдумки. Щукин был по-настоящему растроган. На некоторых репетициях он подходил к пожарному, которого с великолепной человечностью и простотой играл В. Г. Кольцов, и неожиданно его целовал со словами: «Ох, ты, Гаврила!»

Встреча с пожарным проливала свет на многие вопросы. В малой капле Щукин — Булычов видел океан жизни. И актер играл, исходя из такого про зрения.

Задавая трубачу вопросы, Булычов пытался раскрыть его сущность и боялся только одного — что не сможет этого сделать. Говорил с трубачом честно, без всякой хитрости.

«Рассказывай, как лечишь?»

Трубач отвечал, что лечение его простое, но так как люди привыкли больше верить аптечным лекарствам, то он деньги всегда просит вперед.

«Это ты неплохо придумал! — говорил Булычов, пораженный откровенностью трубача.— А вылечишь?»

И с интересом дальше расспрашивал. Из трубы, конечно ничего не выйдет, но как фантастически богата выдумками жизнь! Булычов поднимался с лежанки, подходил к столу и с любопытством рассматривал целителя. Его отношение к трубачу делалось все теплее и теплее. «Ну-ко, покажи трубу-то...» — «Рубль заплатить можете?»—«Рубль? Найдется... Дешево берешь».— «Это — для начала». Обескураживающая откровенность за откровенностью. Это очень нравилось Булычеву, он все добрел. «Самовар какой,— говорил он прибежавшей Шуре, когда трубач вытаскивал из мешка басовую трубу.— Шурок,— хорош целитель? А ну-ко, подуй!»

Щукин — Булычов почти любовался трубачом. Этот человек был ему крайне приятен. Трубач откашливался и трубил. Булычов у казалось, что должно было произойти что-то более грандиозное.

«Б у л ы ч о в. Это и — всё?»

Т р у б а ч. Четыре раза в сутки по пяти минут и — готово!

Б у л ы ч о в. Выдыхается человек? Умирает?

Т р у б а ч. Никогда! Сотни вылечил».

Такая самоуверенность не нравилась Булычову. Он ждал голой правды, без всяких прикрас.

«Б у л ы ч о в. Ну, а теперь скажи правду: ты — как себя считаешь—дураком или жуликом?»

Трубач сразу мрачнел и с горечью констатировал, что Булычов ему так же не верит, как и все. Он даже начинал запрятывать трубу в мешок.

«Ты — не прячь трубу-то! Говори прямо: дурак или жулик? Денег дам!»

«Не надо обижать его, папа!» — заступается за трубача Шура.

«Б у л ы ч о в. Я не обижаю, Шурок! Тебя как звать, лекарь?»

Т р у б а ч. Гаврило Увекон...

Б у л ы ч о в. Гаврило? *(Смеется.)* Ох, чорт... Неужто — Гаврило?»

Неожиданная ассоциация приводила Булычова в восторг. Он с удовольствием хохотал. Но ему необходимо было получить прямой ответ. «Так — ты кто же: глупый или плут?» Вопрос чуть смягчен. И трубач неожиданно говорил: «Шестнадцать рублей дадите?» Он называл первую попавшуюся, наибольшую, по его представлению, цифру. Конечно, Бульгчов даст! Но почему шестнадцать?

«Т р у б а ч. Ошибся! Надо было больше спросить.

Б у л ы ч о в. Значит, глупый ты?

Т р у б а ч. Да нет, я не дурак...

Б у л ы ч о в. Стало быть — жулик?

Т р у б а ч. Да и не жулик... Сами знаете: б'ез обмана — не проживешь.

Б у л ы ч о в. Вот это — верно! Это, брат, нехорошо, а — верно!»

На замечание Шуры, что стыдно обманывать, трубач отвечал:

«А почему стыдно, если верят?»

Булычов приходил в крайнее возбуждение. Он редко слышал правду. Он делал вывод: вот человек, неказист, беден, но чище и честнее других, рыцарь в лохмотьях.

«И это — правильно! — кричал Булычов.— Понимаешь,

Шурка? Это — правильно! А поп Павлин эдак не скажет! Он — не смеет!»

Профессиональные обманщики никогда не признаются в том, что они живут обманом. Трусы они и лицемеры! Когда трубач признавался, что без обмана не проживешь, Щукин начинал громко хохотать. Его Булычов очень много понял благодаря встрече с трубачом. Его точила червоточина, горечь сжимала сердце, нечем было дышать, выхода не чувствовалось. И вот пришел чудаковатый и откровенный человек, и Булычов через него увидел, что бывают, кроме хищников, стяжателей и лицемеров, люди и другого склада души.

Моральный восторг и самый высокий энтузиазм испытывал Булычов в этой сцене. Он становился все нежнее и нежнее к Гавриле Увекову. Когда тот, осмелев, говорил, что за правду прибавить надо, Булычов в восторге кричал: «Верно,— двадцать пять дай ему, Глаха. Давай еще. Давай всё!» Это не самодурство, это растроганность. Когда Булычов говорил: «Давай всё», то это звучало особенно тепло и ласково: бери все за слово правды, за просвет жизни, открывшейся мне!

Ведь за этот момент прозрения действительно все можно было отдать.

Ауди, окружающие Булычова,— лжецы, враги. Надо пробиться в другую жизнь, где отношения между людьми не будут зависеть от корысти и стяжательства. За честное признание бедняка, что он без обмана прожить не может, Булычов готов был отдать ему все свои деньги. Он сроднился в этот момент с трубачом, побратался с ним. Он чувствовал жалость к трубачу, хотел его отблагодарить, поддержать. Когда тот появлялся со своим мешком и завязывался разговор, это сначала только развлекало Булычова, но когда трубач осмеливался отвечать откровенно и правдиво, это умиляло и потрясало Егора.

Трубач тоже был растроган: «Вот уж... покорно благодарю... Может, попробуете трубу-то? Пес ее знает... как она, а ей-богу — действует!»

«Булычов. Нет, спасибо! Ах, ты, Гаврило, Гаврило!..»

Булычов смеялся, и в это мгновенье прежняя ассоциация снова проносилась в его сознании. По христианской леген-

де, архангел Гавриил должен протрубить человечеству начало светопреставления. Из совпадения имен рождалось внезапное решение: а не может ли Гаврила протрубить конец проклятого стяжательского мира? «Ты... вот что, ты покажи, как она... Ну-ко — действуй! да—потолще!» Трубач оглушительно и напряженно трубил.

«Сади во всю силу!» — кричал Булычов в экстазе. Он вскакивал на стол. Одна нога на лежанке, другая на столе. В упоении, с бешенством и яростью дирижировал он этой оглушительной, ужасающей музыкой. Шура и Глафира, зажав уши, смеялись. На страшные звуки трубы сбегались Ксения, Варвара, Звонцов и их гости. Все с недоумением и испугом смотрели на Булычова, который с графином в руке дирижировал. Слышались возгласы: «Что это такое?» «Что ты затеял?» Звонцов с угрозой подступал к трубачу: «Ты пьяный?»

«Булычов (в экстазе). Не тронь! Не смей! Глуши их, Гаврило! Это же Гаврило-архангел конец миру трубит!..»

Шура слышит, как пришедшие шипят, что Егор помешался.

«Папа, ты слышишь? Они говорят — с ума сошел гы! Уходите, трубач, уходите!»

«Булычов. Не надо! Глуши, Гаврило! Светопреставление! Конец миру... Труби-и...»

Щукин в течение всей сцены не сходил с лежанки. Он сидел на ней, полулежал, стоял. И тем не менее это, может быть, самая динамическая сцена в спектакле. Неистовое возбуждение все более схватывало его, доходя до вдохновенного экстаза.

По инициативе Щукина, звук трубы пожарного подхватывали несколько человек в оркестре. По театру разносился оглушительный рев медных инструментов.

Почти в иступлении, с торжеством, угрозой и гневом Щукин кричал: «Глуши, Гаврило! Светопреставление! Конец миру...»

А. М. Горький протестовал против такого усиления звука. Но Щукин отстоял свой замысел. Именно здесь и нужна гипербола, которую всегда защищал Горький и которая так пригодилась Щукину. Это была любимая сцена Щуки-

на, наиболее характерная для его творческой индивидуальности.

Весь эпизод вырастал до большого символического образа и вместе с тем оставался образцом реалистического монументального искусства. Не о своей судьбе, а о судьбе мира беспокоился шукинский Булычов.

В третьем акте расстояние между Булычовым и окружающими увеличивалось. Он сильно похудел, глаза ввалились. У него отнялись ноги, он не мог сам ходить. Его водили Шура или Глафира. В столовой Звонцовы со своими гостями пили чай. Отворялась дверь кабинета, и Шура выводила отца к столу. Собеседники, оживленно обсуждавшие события в стране и семье, замолкали. Булычов долго и медленно, с трудом передвигался и садился к столу. «Ну? Что молчите? Бормотали, бормотали...»

Внешний вид Булычова поражал Павлина. В его глазах появлялся ужас. Когда Булычова вели к столу, Павлин стоял, как вкопанный. Булычов встречался с ним глазами и все понимал. «Зрелище человека ведомого...» — не удержался Павлин. Булычов тотчас же передразнивал его: «Ведомого! Ноги у человека отнимаются, вот его и ведут. Ведомого...» Все продолжали стоять вокруг стола. Егор пристально смотрел на всех, и каждый, на ком останавливался его взор, садился. Но Егору нужно было переговорить с Павлином наедине. Он просил остаться только Шуру. Павлин пытался завести разговор о пожертвованиях, но Булычов его прерывал: «Постой! Есть вопрос: как богу не стыдно? За что смерть?» Павлин заводил вольнку о бессмертии души.

Булычов пристально смотрел на него. «А зачем она втиснута в грязную-то тесную плоть?» Павлин вилял и переводил разговор. Тогда Егор ставил ему вопрос в упор: «Ты зачем живешь?.. А ведь придется—тебе умирать. Что это значит? Что значит — смерть нам, Павлин?»

Павлин понимал, что вопрос поставлен не о смерти, а об оправдании жизни. Его раздражало, что Булычов цепляется за жизнь, и он упрекал его:

«Простите! Но уже не о земном надо бы...»

«Не смейте так говорить!»—кричала Шура. А Булычов со страстью заявлял: «Я — земной! Я — насквозь земной!»

На земле он искал разгадки жизни, и никакая смерть не могла его заставить забыть о земных интересах, об устройстве земных человеческих дел и о судьбе живущих людей.

«Земля есть прах...» — с возмущением произносил Павлин вставая.

Это окончательно взрывало Булычова. В его вопросах Павлину не было насмешки над религией, разоблачения религиозного обмана. Он хотел услышать ответ по существу от служителя религии, так сказать «специализированшегося» на вопросах жизни и смерти. И лицемерный ответ священника приводил его в бешенство.

«Прах? Так вы... Так вы это, что земля — прах, сами должны понять! Прах, а ряса шелковая на тебе. Прах, а — крест золоченый! Прах, а — жадничаете».

Павлин, отступая, ссылаясь на присутствие «отроковицы».

Со страшной злобой передразнивал его лживую речь Егор: «От рукавицы, от рукавицы... Обучают вас, дураков, как собак на зайцев... Разбогатели от нищего Христа...»

У Булычова — выстраданные всей жизнью вопросы, а у Павлина — фальшивые и пошлые прописные истины.

Павлин поспешно пускался в бегство. «Ух, не люблю я этого попа!» — признавался Егор Шуре.

Начиналось серьезное объяснение с Шурой. Булычов видел в дочери родственную душу, считал ее самым близким человеком. Ей все позволял, все прощал. Он уважал ее за ум и за прямоту. Шуре он поверял самые главные и заветные мысли. С ней и о смерти говорил легче, чем с другими. Он страшно боялся, чтобы она не прошла через те унижения и муки, через которые прошел он.

Булычов говорил Шуре самое главное, чувствуя, что его часы сочтены. А самое главное заключалось в том, что он «наткнулся на острое» — на вопрос: «Что значит смерть? Или, например, жизнь?» Он готов всех слушать и все средства испытывать, он хочет еще пожить. Жить ему необходимо, так как он подошел к основному вопросу — о ценности и содержании жизни. *Чем оправдать жизнь?* На этот вопрос он еще не нашел ответа, но уже вплотную приблизился к нему. Жить ему необходимо, чтоб оградить немногих любимых людей от врагов. Он решил не сдаваться. «Лег —



значит сдался. Это — как в кулачном бою». Про себя он хочет Шуру сказать, что он всю жизнь не на той улице живет. Его отец плоты гонял, а он *«в чужие люди попал, лет тридцать всё с чужими»*. Вот как много понял Булычов!

Щукин сопровождал свои слова выразительными жестами, дополнявшими его горькую мысль. Он прижимал голову Шуры к своей груди, смотрел ей в глаза и говорил проникновенно и истово:

«Я тебе — не сказки, я тебе всегда правду говорил. Видишь ли... Попы, цари, губернаторы... на кой чорт они мне надобны? В бога — я не верю. Где тут бог? Сама видишь... И людей хороших — нет. Хорошие — редки, как... фальшивые деньги! Видишь, какие все?... А—мне какое дело до них?... И тебе... ну, как тебе с ними жить?»

В борьбе за жизнь Булычов еще «попробовал» знахарку, но прогнал ее к чертям, слишком глупо было,— «с дураками хуже всего устаешь». Принял и «блаженного» Пропотя, обученного игуменьей, и его прогнал прочь, поняв, как грубо и подло был инспирирован изувер. «Всё это—игуменья придумала... вроде панихиды... по живому...» Единственное, что верно пробормотал «от себя» блаженный паяц,— это что «погибнет царство, где смрад». Да, Булычов это твердо знает! Он лежит на диване один и чувствует смерть. С яростью и гневом он отгоняет ее, борясь за жизнь. Это — последний поединок. «Какое царствие? Звери! Царствие...» — хрипло говорит Булычов, вставая и держась за стол. Он знал только царствие зверей. «Какой ты мне отец, если на смерть осудил? За что? Все умирают? Зачем? Ну, пускай — все! А я — зачем?..» Это — последний акт жизни Булычова, который не сдастся до конца, до конца вопрошает и до конца не покоряется смерти. Он падает под звуки марсельезы, доносящейся с улицы. Глафира и Тятин его подхватывают. А Шура в это время, вся сияющая, стоит наверху у раскрытого окна и смотрит на проходящую мимо демонстрацию.

Трагедия щукинского Булычова заключается в том, что он не нашел в жизни «хороших людей», и в том, что ему «нет дела до людей» вообще. Трагедия его в том, что он не может преодолеть своего индивидуализма: «Пускай все

умирают. А я зачем?» И в том, что он не верит в добрую волю и творческий разум людей.

Щукин расширил образ и трагедию Булычова. Большой опыт жизни и глубокий ум художника были вложены в эту роль. Булычов Щукина не держится за жизнь, а борется за нее. В его сознании нет обреченности. Он до конца не признает власти «отца», он сопротивляется смерти и болезням и преодолевает их своей неукротимой энергией, силой духа, могучим инстинктом жизни. Булычов самый здоровый человек среди окружающих, он мыслит, борется и не сдается до последней минуты. Самодурство в его поведении кажущееся. Его озорство вполне закономерно: это выражение жизненности, это торжество жизни над распадом, гниением, смертью, это протест против тупости мешан и обывателей, против мира Башкиных, Звонцовых и Достигаевых. Булычов Щукина прозревает выход (сцена с трубачом), но он неспособен на подвиг. Уход из своей среды требует подвига.

Булычов до такой степени жаждет жизни и так пламенно верит в жизнь, что органически не приемлет и не выносит смерть и ложь. «Он даже заболел в добром здоровье»,— говорит Щукин.

Так в образе Булычова Щукин определяет свою собственную жизненную тему, познает самого себя.

Образ Булычова, созданный Щукиным, является одной из самых крупных творческих побед советского театра.



*Глава шестая*

## ОБРАЗ ЛЕНИНА

1

Самой крупной актерской работой предвоенного периода в истории советского театра был образ Ленина, созданный Щукиным. Эта новая работа Щукина сделала его имя близким и родным миллионам людей.

Предвоенный период был временем величайшего хозяйственного и культурного расцвета Советской страны. Социалистическая система победила во всех областях. Миллионы советских людей почувствовали себя полными хозяевами своей судьбы. Выросли многочисленные кадры новой, социалистической интеллигенции. Коммунистическая партия воспитывала молодежь в духе преданности великим идеям Ленина — Сталина, учила ее не отступать перед трудностями и препятствиями, идти на любые жертвы во имя свободы и независимости нашей родины.

Перед искусством была поставлена задача — всесторонне и глубоко показать образ советского человека, закалить дух наших людей перед новыми испытаниями. *Образ героического народа, кующего свое счастье,— вот одна из важнейших тем советского искусства,* за разработку которой при-

нимались художники Советской страны перед войной. Другая генеральная тема, тесно связанная с первой,— *героический образ вождя народа*.

Работа целого поколения советских актеров над образом положительного героя помогла накопить большой и ценный опыт. Щукин сыграл Павла в «Виринее» и товарища Антона в «Барсуках», Хмелев — Пеклеванова в «Бронепоезде», Ливанов — Кимбаева в «Страхе», Астангов — Гая в «Моем друге», Штраух — старого рабочего Рубинчика в «Улице радости», Пашенная — Любовь Яровую, Глизер — работницу Глафиру в «Инге». Все эти образы были тесно связаны друг с другом, явились звеньями одного закономерного процесса.

## 2

Образ Ленина, нарисованный товарищем Сталиным в речи на вечере кремлевских курсантов 28 января 1924 года, монументален, величествен, истинно человечен. Это синтетический образ Ленина, вождя и человека. Товарищ Сталин указывает прежде всего, что Ленин — «руководитель высшего типа, горный орел, не знающий страха в борьбе и смело ведущий вперед партию по неизведанным путям русского революционного движения», новый вождь новых масс, «простых и обыкновенных масс глубочайших «низов» человечества». Товарищ Сталин указывает на простоту и скромность Ленина, «стремление остаться незаметным, или, во всяком случае, не бросаться в глаза и не подчеркивать свое высокое положение», на глубочайшую ленинскую веру в победу («не хныкать по случаю поражения»), на его бдительность и настороженность («не кичиться победой»). Особенно товарищ Сталин подчеркивает ленинскую принципиальность, веру в массы и дар революционного предвидения. Ленина всегда отличала вера «в творческие силы пролетариата и в революционную целесообразность его классового инстинкта». «В дни революционных поворотов он буквально расцветал, становился ясно-видцем, предугадывал движение классов и вероятные зигзаги революции, видя их, как на ладони».

На предвыборном собрании избирателей Сталинского избирательного округа города Москвы 11 декабря 1937 года товарищ Сталин говорил о качествах политических деятелей ленинского типа. Это—ясность и определенность убеждений, бесстрашие в бою и беспощадность к врагам народа, свобода от всякого подобия паники, мудрость и неторопливость при решении сложных вопросов, правдивость и честность, беззаветная любовь к своему народу.

С гениальной сталинской характеристикой перекликается характеристика Ленина, данная А. М. Горьким («В. И. Ленин», 1930). Горький говорит, что Ленин был *«прост, как правда»*. Горький отмечает твердость и непреклонность Ленина там, где речь шла об интересах партии, «ярко выраженную в нем волю к жизни и активную ненависть к мерзостям ее», «азарт юности», каким Ленин насыщал все, что делал, нечеловеческую трудоспособность Ленина, неукротимую энергию и бодрость духа. «Художественно выточенной фигурой правды» является Ленин для Горького.

Образ Ленина, нарисованный с такой любовью И. В. Сталиным и А. М. Горьким, свидетельствует о том, что тема Ленина — не только эпическая, но также лирическая и драматическая тема. Ведь в образе Ленина сливаются эпическое величие исторического деятеля, драматическая сила революционного борца и сердечная теплота самого человеческого человека. Нельзя представить Ленина без пламенной ненависти и непримиримости к врагам народа, без революционной страстности и революционного темперамента. Вместе с тем художник, стремящийся воссоздать образ Ленина, должен постараться передать и ленинскую улыбку, ленинское умение «смеяться по-детски, до слез», так восхищавшее Горького.

Все художники, обращавшиеся к образу Ленина, в первые годы революции стремились чаще всего решать задачи внешнего правдоподобия. Они добросовестно изучали иконографические и документальные материалы, пытались воспроизвести живое ленинское лицо, голос, походку, жест, движения. Но буквально с первых же шагов сталкивались с величайшими трудностями. Оказалось, что выражение лица Ленина неуловимо, так же как неуловим и его жест, если

стараться их зафиксировать с фотографической точностью. Все самые внимательные и правдивые наблюдатели единодушно свидетельствуют о необычайной подвижности ленинского лица, экспрессивности его жеста. Мы знаем портретную зарисовку Ленина, сделанную с натуры К. Фединым в его очерке «Живой Ленин». К. Федин рассказывает, как в июле 1920 года на II конгрессе Коминтерна в зал дворца Урицкого вошел Ленин во главе разноплеменных делегатов конгресса:

«В этот момент со всех сторон внесли в зал корзины с красными гвоздиками и стали раздавать цветы делегатам. Ленин прошел поспешно через весь зал, наклонив вперед голову, словно рассекая ею встречный поток воздуха и как будто стараясь скорее скрыться из виду, чтобы приостановить аплодирование». Через некоторое время Федин увидел Ленина на трибуне. «Ленин-оратор обладал полной слитностью жеста со словом. Содержание речи передавалось пластично, всем телом. Казалось, что расплавленный металл влит в податливую форму, настолько точно внешнее движение сопутствовало слову и так бурно протекала передача огненного смысла речи... Когда он спросил у зала: почему создано во всем свете «беспокойство», как выражается деликатно буржуазное правительство Англи,— все его тело иронически изобразило это неудобное, щекотливое для буржуазии «беспокойство», и мировая политика на глазах у всех превратилась в разящий саркастический образ.

Со мною рядом, в ложе для журналистов, сидел художник. Ощупывая цепкими глазами фигуру Ленина, он силился перенести ее жизнь на бумагу. Но жест, но движения Ленина оставались не пойманными. Художник пересел на другое место. Потом я его видел на третьем, на четвертом. Объективы фотокамер и кино вместе с художниками ловили неуловимого живого Ленина».

Потом Федин увидел Ленина на площади жертв Революции. Ленин разговаривал с брауншвейгцем, который три дня возглавлял «независимую» республику в Брауншвейге, раздавленную затем Носке. «Брауншвейгец яростно возражал. Тогда вдруг Ленин легко хлопнул его по плечу, засунул пальцы за жилет и стал смеяться, смеяться, раскати-

ваясь на ходу, прибавляя шаг и уже не оглядываясь на рассмешившего его человека... Эта сцена, длившаяся всего две-три минуты, дала мне случай увидеть веселого, от души хохочущего Ленина, наблюдать его манеру жизненного спора — с быстрыми переменами выражения лица, с лукаво прищуренным глазом, с чередованием жестов, полных значения, страсти и воли...»

Таким же видел Ленина на II конгрессе Коминтерна и Лев Никулин. Он рассказывает о том, как Ленин выступал на трибуне. Ни одного эффектного ораторского жеста, ни одной риторической фразы, олицетворенная простота, правда, логика и ясность.

«Ленин не сделал никакой паузы, ни одного движения, присущего испытанному оратору... Не напрягая голоса, ровно, отчетливо и довольно быстро он начал читать известные теперь всему миру свои тезисы по колониальному вопросу... Ленин не выделял ни одной фразы, и все же сразу запоминалось самое важное из того, что он читал, запоминалось потому, что ясность ленинской мысли, правда ленинских слов покоряли слушателей... Ленин просто, без всякого ораторского нажима, произносил эти по существу потрясающие старый мир слова». У окна Ленин говорил с одной из делегаток конгресса. «То, что она рассказывала ему, вызывало у Ленина смех, он весело и заразительно смеялся, временами с живостью перебивая свою собеседницу. И когда мы глядели на Ленина, то уже не удивлялись тому, что ни один портрет, ни одна фотография не передают живости этого лица, пронизательности и ума этих глаз».

Ральф Фокс в своей книге «Биография Ленина» дает следующую характеристику Ленина:

«У него были знания, мощный ум, дальновидность; способность быстро решать и решительно действовать; огромное мужество; и все же самое поразительное в его характере то, что это был такой же человек, как другие люди... Человек, полный энергии, любивший природу и детей, остроумный и простой в обращении; человек, способный на порыв, с нервным темпераментом, находившимся в постоянном напряжении, хотя и под контролем непоколебимой воли и мужества; человек без всякой аффектации и со всеми при-

знаками гения, который умел любить и которого сильно любили...»

«Владимир Ильич был и остался олицетворением беспре-  
рывного действия...— пишет Поль Вайян-Кутюрье в своих  
воспоминаниях.— Соприкосновение с ним производило на  
сознание впечатление вихря, ворвавшегося в душную ком-  
нату... Нарисовать Ленина до сего времени не удалось; чер-  
ты его лица были до того насыщены внутренним содержа-  
нием его образа, что передать это карандашом почти невоз-  
можно».

Впечатление и выводы Вайяна-Кутюрье полностью под-  
тверждает и А. В. Луначарский:

«Портреты Ленина не передают как следует его наруж-  
ности. С первого раза наружность эта не кажется пора-  
жающей, нужно более близкое знакомство, чтобы понять,  
что во внешности Ленина сказывалось все величие его  
натуры. У Ленина огромный и как бы изнутри светя-  
щийся лоб, необычайно зоркие, пронизательные, а иног-  
да и хитрые взоры, твердый и властный рот. В лице  
его есть какая-то львиная массивность. Лицо это крайне  
подвижно. На нем все время сменяется выражение лу-  
кавства, внимания, удивления, иронии, глубокой задум-  
чивости... Ленин похож на себя только в кинемато-  
графе».

Все художники, рисовавшие, писавшие и лепившие  
Ленина, единодушно подтверждают необычайную мимиче-  
скую выразительность живого ленинского лица.

«Когда рисуешь портрет Ленина, испытываешь потреб-  
ность увидеть его в кинематографе. Простая фотография не  
передает конструкции головы, жестикуляцию, мимику»,—  
говорит Б. М. Кустодиев.

«Страшно подвижное и богатое самой разнообразной  
мимикой лицо»,— замечает художник Пархоменко.

«Ленин во все время своей речи проявлял резкую по-  
движность»,— вспоминает Г. С. Верейский, тот художник,  
который пытался поймать на II конгрессе Коминтерна вы-  
разительность ленинского лица и жеста.

«Еще труднее,— продолжает Г. С. Верейский,— было с  
моего места разглядеть строение различных частей лица  
Ленина, все время менявшегося в выражении, отчего меня-



лось расположение складок на лице. Это особенно сказывалось вокруг глаз».

Скульптор Б. Д. Королев рассказывает, как Ленин воспринял его проект памятника «Освобожденный труд».

Проект был разрешен в духе кубизма. На лице у Ленина появился целый ряд сменяющихся выражений, когда он увидел эту работу. Удивление сменилось пытливостью, пытливость — упорным отрицанием, затем показалась лукавая, саркастическая усмешка, и, наконец, все разрядилось добродушной улыбкой. Королев пишет: «Живая подвижность его лица, быстро сменяющиеся выражения которого промелькнули тогда и запечатлелись в моей памяти, натолкнула и помогла мне при работе в мраморе передать не мертвую, каменную застылость «лика», а его живую, скользкую улыбку, а также несколько нависший упорный лоб и пытливые глаза».

Мы привели свидетельства нескольких современников. Все они говорят о живой подвижности ленинского лица, об энергии и пластичности его жеста и все приходят к единодушному выводу: внешние черты лица неуловимы, если не схватить внутреннее содержание образа. От внутреннего содержания надо идти к внешней выразительности.

Те художники, которые стремятся достигнуть только портретного сходства, не в состоянии решить даже задачи внешнего правдоподобия.

Надо искать характер.

Первые годы работы над образом Ленина выдвинули опасность эмпиризма и иллюстративности. Внешнее фактографическое и фотографическое изучение образа оказалось бесплодным.

Задача состояла в создании художественного образа-характера в его развитии и действии.

Целое поколение советских художников работало и работает над образом Ленина. Трое из них дали пока наиболее полноценные решения, имеющие значение творческого подвига исторического масштаба. Это Н. А. Андреев, В. В. Маяковский и Б. В. Щукин.

Анри Барбюс в своей книге «Сталин» писал, что Ленин в жизни никогда не пользовался теми эффектными жестами и позами, какие ему приписывают художники-портретисты, в особенности авторы памятников. У Ленина, была простая, ясная, исчерпывающая манера говорить: «Он не произносил речей,—пишет Барбюс,—он просто говорил с аудиторией... Ленин говорил почти без жестов... В жизни Ленин никогда так не жестикулировал, как в бронзе или мраморе». В многих графических портретах Ленина отдана обильная дань пассивному копированию с фотографий. Меркуров и Королев пытались отойти от фотографической случайности и создать синтетический образ Ленина — мыслителя и вождя, вдохновителя миллионных масс. Но их работы менее значительны по сравнению с творческим подвигом Н. А. Андреева.

Н. А. Андреев понял, что только живое, свободное, продолжительное наблюдение позволит схватить и закрепить выражение ленинского лица и характерность ленинского жеста, что нужна большая подготовительная работа и накопление материалов для создания синтетического портрета. Синтетический образ может быть осуществлен только в результате упорных исканий и наблюдений.

Н. А. Андреев начал работу зрелым мастером и проявил в ней подлинный героизм: с величайшей скромностью, искренностью и упорством он стал искать не случайные, а подлинные черты в облике и характере Ленина, выражающие его жизненную сущность. С мая 1920 года он получил доступ в кремлевский кабинет Ленина, где мог наблюдать Владимира Ильича за работой. Андреев сделал десятки набросков, беглых, но точных рисунков-стенограмм, где было схвачено и закреплено выражение лица, глаз. Он изучал динамику движений, исключительную экспрессию и силу ленинского ораторского жеста, лишённого всякой эффектности и в то же время максимально выразительного. Н. А. Андреев разрабатывал несколько тем: он хотел изобразить Ленина работающим в кремлевском кабинете за письменным столом, ведущим заседание Совнаркома и говорящим речь на

трибуне; каждая тема разработана во множестве вариантов.

Летом 1924 года комиссия Совнаркома СССР заказала Н. А. Андрееву скульптурный портрет Ленина для зала заседаний правительства. Андреев упорно работал в течение пяти лет, используя все свои рисунки и скульптурные этюды, сделанные с натуры. Он поставил перед собой задачу создать синтетический монументальный образ Ленина, но не успел завершить свою гигантскую работу. Он оставил множество замечательных портретов, дающих углубленный и обобщенный образ Ленина, наиболее достоверный и документально точный из всех существующих.

После смерти Н. А. Андреева осталось 37 вариантов головы Ленина, сделанных с исключительной творческой честностью и очень тонко передающих богатое разнообразие духовного мира и душевных движений Ленина, множество скульптурных эскизов фигуры Ленина в разных позах и замечательные рисунки пастелью, сангиной и карандашом, в том числе несколько законченных портретов цветными карандашами.

Н. А. Андреев начал с точной документации натуры, но постепенно преодолевал первоначальный протоколизм, переходя ко все более углубленным обобщениям. Первая серия работ изображает Ленина за письменным столом. Он обдумывает доклад, пишет статью, весь охвачен сосредоточенной мыслью. Это Ленин наедине с собой, это простой и интимный образ Ильича. Вторая серия: Ленин за столом председателя Совета народных комиссаров, вслушивается в доклад, хитро прищурил глаза; Ленин входит на заседание и с улыбкой присматривается к происходящему; Ленин в кресле на заседании; Ленин на трибуне. Перед нами глава первого в мире советского правительства. Это уже точный, углубленный реализм, дальнейшее обобщение образа, развитие темы политического борца, политического руководителя. Третья стадия работы: Ленин — великий вождь трудового человечества—на трибуне перед массами. Вся фигура насыщена страстью, невозможно оторвать глаз от выразительно и энергично поднятой головы. Правая рука решительным жестом опирается о трибуну, левая в кармане, глаза устремлены вдаль. Мощная мысль чувствуется во всем облике Ленина. Это олицетворенная уверенность в победе

это призыв к борьбе. Образ мудреца, мыслителя, философа и вождя, руководителя миллионов людей встает перед нами.

Это — Ленин-вождь.

Среди рисунков Н. А. Андреева есть замечательный законченный портрет Ленина, исполненный пастелью, сангиной и карандашом: полная мысли и страсти голова, повернутая в профиль, напряженный, пристальный взгляд чуть прищуренных пытливых глаз, строгие, суровые черты всего лица. Этот обобщенный образ вождя — лучший портрет Ленина в рисунке.

Андреев не создал законченного образа Ленина. Но своей работой он прокладывал пути для будущих мастеров советского искусства. А. В. Бакушинский, исследователь творчества Андреева, пишет в своей монографии:

«Андреевские этюды с натуры в рисунке и мастике послужат для будущих поколений художников самым богатым и исключительно достоверным источником в области ленинской иконографии. А художественный метод Андреева, его портреты Владимира Ильича как произведения искусства приобретут прочную ценность на путях развития нашей советской художественной культуры, помогут нашим художникам в их работе над образом вождя народов — товарища Сталина»<sup>1</sup>.

Столь же поучителен опыт В. В. Маяковского. Как и Н. А. Андреев, он создал синтетический монументальный образ Ленина, не утративший тем не менее своей неиссякаемой человеческой жизненности. Поэма Маяковского «Владимир Ильич Ленин» — чрезвычайно своеобразное произведение. Это не историческая хроника, не фактографический стихотворный очерк, а лиро-эпическая, героическая поэма публицистического характера, поэма-гимн, полная живой страсти. Биография вождя неотделима от революционной миссии народа, гений вождя неотделим от гения народа, образ эпического героя вырастает из преобразуемой им жизни.

Поэма Маяковского о Ленине — величественный, героический эпос. Так воспевают героев в национальных эпопеях.

<sup>1</sup> А. В. Бакушинский, Н. А. Андреев, изд. «Искусство», 1939, стр. 76.

Маяковский создает образ народного героя, вождя революционных масс, крупнейшего исторического деятеля. Его борьба знаменует крутой поворот в жизни всего человечества.

Ленин для Маяковского — олицетворение большевистской партии, русского народа, социалистической революции, весны человечества и счастливого будущего на родов.

Поэма Маяковского — также лирический гимн. Необъятная широта эпической темы соединяется с задушевностью лирической темы, выражающей самые глубокие чувства поэта и чувства народа к великому вождю.

В Ленине Маяковский славит «мира веру» и «веру свою», свою связь с партией, с жизнью, с будущим. Он показывает Ленина — великого революционера, государственного деятеля, публициста, ученого, вождя партии. С особым волнением поэт говорил о человечности Ленина:

Он  
    к товарищу  
                                милел  
  людскою лаской,  
Он  
    к врагу  
                                вставал  
  железа тверже.

Маяковский нашел ключ к большевистскому пониманию образа Ленина в речи товарища Сталина на вечерю кремлевских курсантов 28 января 1924 года. Он вложил в поэму о Ленине весь опыт своей жизни, весь свой талант, всю свою душу и создал потрясающий гимн коммунизму, Ленину, партии большевиков.

Опыт Андреева и Маяковского учил построению синтетического монументального образа, в котором одновременно слиты эпическая, драматическая и лирическая темы. Наконец, опыт Андреева и Маяковского учил, что работа над образом Ленина требует мобилизации всех творческих и духовных ресурсов художника. В работу нужно было вложить все силы, весь талант, работе нужно было отдать жизнь.

Андреев не создал того, что задумал. Но если бы он успел осуществить свой замысел монументального портрета, все-таки это был бы портрет, а не характер в действии и в развитии. Актер, живой, мыслящий, чувствующий, действующий человек, пользующийся выразительными средствами всех искусств и обладающий силой непосредственного живого воздействия на зрителей, располагал в этом смысле большими возможностями, мог создать живой образ-характер Ленина в действии.

#### 4

Образ Ленина является завершением большой работы Щукина над образом большевика. Первый этап на этом пути — образ рядового солдата-большевика Павла Суслова в «Виринве» Сейфуллиной (1925). Второй этап — образ комиссара-большевика Антона (Павла) в пьесе Леонида Леонова «Барсуки» (1927). Третий этап — образ начальника школы учетов, старого большевика Рогачева в кинокартине «Летчики», поставленной Ю. Я. Райзманом (1935). Четвертый этап — образ профессионального большевика-подпольщика Михайлова в кинокартине «Поколение победителей», поставленной В. П. Строевой (1936). И пятый этап — образ Ленина в кинокартине «Ленин в Октябре», поставленной М. И. Роммом (1937), в спектакле театра имени Евг. Вахтангова «Человек с ружьем» (1937) и в кинокартине «Ленин в 1918 году», поставленной М. И. Роммом (1939).

Образы Павла Суслова и Антона (Павла) уже были рассмотрены выше. В роли Павла Суслова Щукин сыграл «человека с ружьем», представителя передовых слоев крестьянства, прошедших школу империалистической войны и связавших свою борьбу с борьбой коммунистической партии; в роли товарища Антона Щукин сыграл русского рабочего-большевика; в кинофильмах «Летчики» и «Поколение победителей» — представителей старой большевистской гвардии.

В кино Щукин начал работать, будучи уже опытным актером театра; за его плечами были роли Льва Гурыча Синич-

кина, Павла Сулова, Антона, Берсенева, Зюки, Ермолая Лаптева, Егора Булычова. В театре он был зрелым мастером, одним из самых выдающихся актеров страны. В кино нужно было все начинать сначала. Щукин приступил к работе в кино с большой тревогой и неуверенностью. Он понимал, что кино имеет специфику, требующую отказа от многих творческих навыков, приобретенных в театре, и воспитания в себе новых навыков, одинаково необходимых и в кино и в театре. Очень смущали его тяжелые и необычные условия работы, которые осложнялись всевозможными техническими неполадками. В течение тех пяти лет, которые были посвящены работе в кино, Щукин постоянно жаловался на невыносимую тяжесть производственных условий.

Х. Н. Херсонский передает горькие слова Щукина об этих условиях в своих «Беседах с Б. В. Щукиным о театре и кино»:

«В кино все условия главным образом мешают работать. В искусстве театра очень много грубостей, но сам процесс спектакля обставляется так, что все стараются актеру помочь. В кино же самый процесс игры, который снимается и записывается уже как документ, обставлен так, что там все решительно мешает. И вдобавок отсутствует один из самых драгоценных компонентов — публика, зрители. Живого отклика нет. Получается, что это театр для самого себя, и только предчувствие дальнейшего, будущего зрителя дает некоторое оправдание того, что делаешь»<sup>1</sup>.

Особенно огорчало Щукина, что иногда самые удачные с актерской и режиссерской точки зрения кадры оказывались по тем или иным техническим причинам испорченными и приходилось их переснимать вторично, причем получалось бледнее, чем в первый раз. Настоящие творческие удачи редко повторяются несколько раз подряд. Свежесть первоначальных интонаций и движений иногда безвозвратно погибала.

Все эти огорчения, неудобства и тяготы все-таки не заслоняли в глазах Щукина громадных преимуществ и творческой силы киноискусства: его колоссальных техниче-

<sup>1</sup> «Искусство кино», 1940, № 4.

ских возможностей при воспроизведении природы и человека.

Кино глубже, шире, нагляднее овладевает пространством и временем, свободней в выборе объекта, чем театр. Кино охватывает своим воздействием миллионы людей. Ответственность киноактера неизмеримо возрастает: он может обращаться ко всему человечеству, может говорить с потомками после своей смерти, любое движение его души, любое изменение его лица нагляднее воспринимается с экрана. Вот почему работа в кино требует точности и четкости в применении выразительных средств, строгости и тонкости рисунка.

Щукин все это понимал. И когда ему предложили сыграть в кино роль летчика-большевика, стал настойчиво овладевать спецификой кино. Вопреки всем трудностям и несмотря на то, что первые съемки с участием Щукина были крайне неудачны, Борис Васильевич продолжал упорно работать в новой для себя области. Блестящий мастер сцены был беспредельно скован, не умел ходить, двигаться, владеть собой. Осветительные аппараты и трудные условия работы парализовали на первых порах его творческую волну. Но Щукин сумел перебороть себя, победить препятствия и овладел нужным для роли творческим состоянием.

Название кинофильма «Летчики» сначала было «Окрыленные люди». Сценарий А. Мачерета. Режиссер-постановщик — Ю. Я. Райзман. Оператор — Л. В. Косматов. В марте 1935 года «Летчики» появились на экранах.

Сценарий был обычного ремесленного типа. Если бы не был приглашен Щукин, получилась бы серенькая однодневка.

Ю. Я. Райзман отлично понимал, что фильм может быть оживлен только приглашением настоящего актера. Его выбор был не случаен. Он понял, что Щукин может сделать убедительным, интересным и жизненно полноценным образ главного героя.

Фабула сценария незамысловата. В центре фильма — летчик Рогачев, начальник школы учлетов, старый большевик, научившийся летать во время гражданской войны. Он скромн, глубоко предан партии и своему делу, по внешности суров и сух, но только по внешности. На самом деле это



человек большой душевной теплоты. Ему присущи все лучшие черты, свойственные подлинным большевикам: беспощадная требовательность к себе и другим, непоколебимое мужество, умение преодолевать трудности и препятствия, не теряться при неудачах. Выдержанному, дисциплинированному и спокойному Рогачеву противопоставляется нервный и истеричный Беляев, командир одного из звеньев учлетов, человек, любящий сильные ощущения и бестолку рискующий своей жизнью и машиной.

Ученица школы Галя Быстрова дружит с Беляевым. Ей импонирует лихачество Беляева. Сначала она видит в этом проявление высокой доблести и героизма. Но постепенно Галя разочаровывается в своем идеале. Ее привлекает Рогачев.

Есть в картине и еще одна тема — борьба со смертью за жизнь, за осуществление своих планов, вопреки тяжелой болезни. Эту тему выдвинул и сыграл Щукин, так как в сценарии были даны только намеки.

Еще до съемки Щукин почувствовал образ Рогачева глубже, полнее и жизненнее, чем сценарист. С каждой съемкой образ становился значительнее, содержательнее и обаятельнее. Приглашение Щукина оправдалось. Автором образа и его истинным создателем Щукин с полным правом мог считать самого себя. Хотя он на это и не претендовал, но это было так. Актер не только оживил, исправил дидактический, стертый, шаблонно-газетный язык сценария» он вдохнул жизнь в образ.

Перед съемкой Щукин старался возможно глубже понять характер Рогачева. В одном из блокнотов 1934 года Щукин записывает график физического и психического действия Рогачева в первой сцене. Сразу взят тонкий и верный рисунок. Щукин пишет:

«1. Идет, сутулясь, взглядывает на небо. 2. Подходит к Беляеву. 3. Здоровается за руку. 4. Смотрит по фронту. «Заводить моторы». 5. Пошел. Подходит к командиру звена. «У вас ногу суют при взлете. Следить нужно. Видеть нужно все». 6. Идет далее. Свистит (Хрущеву). Указывает на воронку. «Хрущев, стыдно». 7. (Галя). Косит глаз на нее. Проходит. 8. «Приступить к полетам». 9. Свистит самолету».

После этого графика на листке блокнота записана следующая характеристика Рогачева:

«Несколько прищуренные глаза. Всегда занят мыслями (мысль, воля и чувство). Голос — громкий, несколько хриповатый, по задаче — диктующий, требующий, настаивающий, внедряющий свою волю, свои принципы. Страстный, умный созидатель новой жизни. И передающий сумму своих качеств и стремлений школьникам и инструкторам-летчикам.

Походку надо искать в наибольшей твердости—как признак волевого человека.

Дисциплина, техника, серьез, работа, чистота, стремление к инициативе, к самоусовершенствованию. Любовь и уважение к своему делу. Способность, талантливость и разумное использование [их]. Хозяйственное отношение к своим знаниям и способностям, с полным отчетом, во имя чего и что каждым должно делаться по самоусовершенствованию — во всей широте той области, которую себе избрал.

Рогачев все это в себе любит, ценит, требует сам от себя и старается привить другим. Поэтому он кажется несколько фанатичным. От очень большой целеустремленности и требовательности к себе и другим он кажется более суровым и жестким»

Эта характеристика, сделанная для себя, свидетельствует, как глубоко Щукин понимал образ Рогачева. Таким Рогачев и показан в фильме. Он обходит фронт учлетов. Идет несколько грузной и в то же время ритмичной, легкой походкой, уверенным, твердым, сильным шагом. Он все видит, ничто не укроется от его серьезных, внимательных, очень умных глаз. Особый поворот головы несколько вбок, позволяющий пользоваться и боковым взглядом. Каждый жест, каждое слово значительны, осмыслены, полны глубокого содержания. Это человек большого ума и большого сердца. Равнодушие ему чуждо. Он в полной мере ощущает свою ответственность за работу, за людей, поэтому он так беспощадно требователен к себе и к другим. Внешне он совершенно спокоен, уверен в своей правоте и силе, но за этим

<sup>1</sup> Архив Б. В. Щукина.



Кинофильм «Летчики».

Б. В. Шукин — Рогачев и Е. Мельникова—Галя.

1935 г.



Кинофильм «Поколение победителей»,  
В роли Михайлова — Б. В. Щукин.

1936 г.

спокойствием бушуют сложные чувства и страсти. Он строг и суров, но за этой суровостью скрывается трогательная нежность к человеку. Авторы кинокартины собственно не дали Рогачеву никаких поступков, он ничего не совершает, он только ходит и разговаривает с товарищами. Но в эти разговоры Щукин вкладывает такое богатство интонаций, наполняет роль таким глубоким лирическим подтекстом, с таким вдохновением раскрывает характер своего героя, что зритель начинает испытывать самую горячую симпатию к Рогачеву. Щедро отдав герою лучшие черты своей собственной индивидуальности, Щукин создал целостный, живой образ большевика.

Ю. Я. Райзман рассказывал Н. А. Лебедеву, автору книги «Щукин — актер кино», с каким вдохновением, упорством и любовью Щукин готовился к съемке эпизода, в котором рабочие-шефы передавали школе новый самолет. Съемка происходила под открытым небом, на аэродроме летней школы в Центрально-Черноземной области, у настоящих самолетов.

В этом эпизоде Щукин должен был произнести речь в присутствии нескольких сот человек. Кроме состава школы, в массовке участвовали рабочие ближайшего к аэродрому города. Массовка походила на подлинный авиационный праздник с участием летчиков и рабочих.

«Щукину хотелось, чтобы присутствующие поверили в «настоящность» его Рогачева. Раньше Борису Васильевичу никогда не приходилось выступать на митинге. Роль трибуна для него была новой. Перед выступлением он очень волновался, был уверен, что ничего не выйдет. Но решительно отказался от репетиции и настоял на том, чтобы речь снималась с первого раза. И она была произнесена с таким подъемом, что Щукину аплодировали, как настоящему оратору»<sup>1</sup>.

Неважно, что сцена не была сразу записана на звук и впоследствии озвучена недостаточно выразительно. Важна природа артиста. Важен метод его работы. В этом эпизоде сказался весь Щукин. Свойственная ему правдивость и искренность превращали произведение искусства в акт

<sup>1</sup> Лебедев, «Щукин — актер кино», Госкиноиздат, 1944, стр. 46.

жизни. Не только Рогачев из кинофильма «Летчики» обращался в этой сцене к народу. Обращался к народу и актер Щукин.

В 1935 году, одновременно с участием в картине, Щукин работал над ролью Малько в пьесе А. Афиногенова «Далекое», которая готовилась в театре имени Вахтангова. Основная тема Малько — тема преодоления смерти, огромная привязанность Малько к жизни и к людям — была родственна и Рогачеву. В «Летчиках» есть сцена объяснения Рогачева с членами партбюро. Секретарь партбюро Хрущев настаивает, чтобы Рогачев немедленно ложился в больницу. Рогачев — Щукин серьезно и грустно слушает. Только что боли не дали ему говорить. Но лечь в больницу, когда чертежи и расчеты самолета еще не закончены, когда нужно несколько дней работы, чтобы их закончить и выполнить основное дело своей жизни,— нет, на это Рогачев не согласен. С обаятельной застенчивостью, с грустной щукинской улыбкой он медленно и твердо говорит: «Не глупи, Хрущев, все это не дело бюро. В больницу я все равно не лягу». С жестом недоумения и боли, но очень серьезно, по-деловому он разъясняет: «И дело-то еще в том, товарищи, что болезнь эта вроде даже неизлечима». Хрущев (категорически): «Завтра же ляжете в больницу». Рогачев уже с настоящей тревогой протестуя отмахивается, уговаривает: «Только не так быстро, товарищи. Дело в том, что мне еще ну хоть дней десяток нужно, чтобы чертежи и расчеты моего самолета закончить. А тогда ладно — лягу». Он привык подчиняться дисциплине. Если нужно, он готов лечиться. Он не боится никаких операций. Но прежде всего он заботится о деле. Если ему отмерен только очень короткий срок, то в этот отрезок времени надо успеть выполнить работу, которая им выношена и является его честью, его долгом, смыслом всей его жизни. Он знает, что надо жить, надо сохранить жизнь, что жизнь — высшее благо. Он безумно хочет возможно дольше жить, чтобы строить новую жизнь, разить врагов, завоевывать счастье. Но если природа не даст этой возможности, если медицина не сможет спасти его жизнь,— надо сделать все, что в силах, чтобы закончить с наилучшими результатами основное дело своей жизни. Он уговаривает Беляева завершить реализацию его проек-

тов, если он сам не сможет этого сделать: «У меня, видишь ли, чертежи моего самолета скоро готовы будут. А меня в больницу кладут. Вот и выходит, что реализовать их некому. Не взялся бы за это дело? Свез бы в институт... протолкнул бы вопрос. Ну, как? Поможешь?» Все помыслы щукинского Рогачева связаны с жизнью, с родиной. Ему очень грустно расставаться с жизнью, но все лучшее, творческое и жизнеспособное в нем не умрет — он будет жить в своем проекте, в миллионах других людей. С большим волнением и лирической глубиной Щукин сыграл в образе Рогачева эту тему, которая была ему особенно близка и понятна.

Очень тонко разрабатывает Щукин и тему любви. Чуть заметными штрихами отмечает он чувство Рогачева к Гале Быстровой, которую лирически мягко сыграла Е. Мельникова.

Проходя по строю учлетов, Щукин—Рогачев чуть косит глазом в сторону Гали. Лицо суровое и замкнутое, а в слегка прищуренных глазах играют огоньки. Потом он поздравляет Быстрову с первым самостоятельным полетом. Он подходит к ней с деловым, официально-сухим видом, сдерживая в углах губ благосклонную и довольную улыбку, он хвалит ее как опытный командир и начальник. Но что-то задерживает его около Гали, и в глазах его опять появляется ласка, которую см тотчас прячет. Галю радует похвала начальника и смешит его смущение. Инстинктивно она чувствует свою власть над этим большим, серьезным человеком. И она позволяет себе дерзкую вольность, переключаясь с официального тона на интимный. «Зачем у вас такая борода?»—спрашивает Галя. Рогачев хочет сохранить свою суровость, но не выдерживает и после секундного колебания отвечает ей в таком же веселом товарищеском тоне. Щукин—Рогачев уверен, что Галя любит Беляева, на стороне которого все преимущества молодости, и когда после обсуждения вопроса о воздушном лихачестве на заседании партбюро Галя входит в кабинет Рогачева, взволнованная и смущенная, Щукин с удивлением отрывается от чертежной доски и вопросительно всматривается в посетительницу. Он выдерживает совершенно официальный тон, а в глазах его быстро проносится робкая надежда и расцветает радость.

Галя, преодолев колебание, заводит речь о Беляеве, о своем разочаровании в нем; смущение заражает и Рогачева — Щукина. Он трогательно и растерянно улыбается, потом принимает строгий вид, сдвигает брови и с горьким упреком взглядывает на себя в зеркало, потом снова расцветает детской улыбкой и снова замыкается в угрюмом и мрачном молчании. Громадная внутренняя борьба передается в чуть заметных интонациях, в походке, движении губ...

Когда Галя приносит Рогачеву цветы в больничную палату, Рогачев — Щукин взволнованно смотрит на нее долгим, благодарным и грустным взглядом. Несколько раз, пряча лицо в цветы, он произносит медленно, как бы прислушиваясь к тому, что происходит у него глубоко в душе: «А глаза-то у вас, оказывается, карие». Суровая мужественность скрывает под собой глубокую человеческую нежность и ласку прощания: «Ну, до свиданья... Идите, летайте». Рогачева уносят на носилках в операционную. Может быть, именно такая сдерживаемая, подавляемая, робкая лирика любви и является наиболее сильным выражением этого огромного чувства.

Но Щукин — актер вахтанговской школы. На одних лирических полутонах он не мог провести свою роль. Ему нужна была и более яркая динамика жизни, — не только размышление, но и буря, не только тонкий рисунок душевного движения, но и ярость борьбы. Н. А. Лебедев правильно утверждает, что кульминационным моментом картины была сцена в больнице в день авиационного праздника. Выздоровливающий Рогачев в страшном нервном напряжении ожидает, когда в воздух поднимется машина его конструкции, его заветная мечта, плод его творческой фантазии. Он слышит шум винтов. С необычайной для своего возраста и спокойного, солидного характера резвостью он вскакивает с места и начинает носиться по палате, перебегая от окна к окну, взбирается на подоконник. Потом он выбегает в коридор, мчится по лестнице на верхний этаж, врывается в чужую палату, ищет выхода на крышу, перебегая от кровати к кровати, взбудораживает всех больных и увлекает их за собой. Толпа возбужденных людей заполняет крышу, и над их головами реет новый самолет. Рогачев в восторге кричит: «Вот — он Вот—я!» Человек победил. Его



бессмертная мысль воплотилась в чудесной машине и взмыла к небу.

Оператор А. В. Косматов рассказывает, что Щукин во время съемок «Летчиков» не раз робко высказывал мысль, что хорошо бы сыграть роль Ленина. Но тотчас же отгонял эту мысль, считая себя неспособным разрешить столь громадную и ответственную задачу.

В мае 1935 года Щукину предложили сниматься в кинокартине «Поколение победителей». Ставила картину режиссер В. П. Строева, зарекомендовавшая себя постановкой «Петербургской ночи». Сценарий был написан Г. Л. Рошаль и В. П. Строевой. «Поколение победителей» — это поколение старых большевиков, их борьба за передовую революционную партию рабочего класса. Фильм охватывал почти десятилетний период (1896—1906). Центральный персонаж — революционер-профессионал Александр Михайлов, студент Петербургского университета, активный участник революции 1905 года, московского вооруженного восстания, большевистского подполья. Несмотря на обширный замысел, образ по сценарию вышел схематичным. Михайлов проносил речи, спорил с меньшевиками, участвовал во многих событиях, но не имел индивидуального характера, раскрывающегося в поведении и поступках.

Щукин согласился сниматься в роли Михайлова, потому что в это время он уже мечтал о роли Ленина, не смея даже признаться в этом себе до конца. Сыграть роль Михайлова означало для Щукина погрузиться в изучение истории партии, собрать исчерпывающие историко-литературные и документальные материалы об эпохе 1905 года и периоде второго съезда, расспросить живых участников событий, наполнить художочный образ сценария живым содержанием. Сыграть Михайлова означало создать положительный образ большевика, безупречного партийца, одного из верных учеников Ленина. Вот почему, работая над ролью Михайлова, Щукин вполне закономерно обратился к биографии Ленина, стал изучать студенческие годы Ильича, участие Ленина в «Союзе борьбы за освобождение рабочего класса», его жизнь и работу в период ссылки и первой эмиграции. Он проштудировал мемуарную литературу о Ленине, начиная с книг Н. К. Крупской и А. И. Елизаровой и кончая пись-

мами Ленина тех лет. Работая над источниками, Щукин вплотную подошел к мысли о создании образа Ленина. Материалы, необходимые для воспроизведения образа Михайлова, были предварительными творческими заготовками к образу Ленина.

В характере Михайлова с достаточной четкостью были выявлены и подчеркнуты его спокойствие и самообладание перед лицом врага, душевная твердость, глубокая принципиальность, вера в свое дело, скромность. Эти общие, типические черты были одухотворены и оживлены несравненным человеческим обаянием самого Щукина. Он умел делать значительными самые незначительные слова, оживлять эскизные, еле намеченные характеры, сливать художественный образ со своим собственным образом. Оттого и его Михайлов вышел полнокровным и живым. Мы увидели в нем щукинскую душевную щедрость, очаровательное щукинское простодушие, строгость, серьезность и пылкость взгляда, светлый юмор. Но вместе с тем щукинский Михайлов зачастую слишком пассивен и мягок, отстраняется от разрешения острых противоречий жизни, иногда отступает перед трудностями и препятствиями. Это объясняется недостатками сценарного и режиссерского истолкования образа. Н. А. Лебедев правильно указывает на ошибочность такой трактовки образа: «Спокойствие является ведущей чертой в характере Михайлова... Но авторы злоупотребляют этой чертой характера. Временами избыток выдержки и спокойствия граничит с вялостью и безволием... В образе Михайлова не было целеустремленности. Он статичен. В финале картины он оставался таким же, как и в экспозиции, хотя между ними прошло десять лет»<sup>1</sup>. Ни сценаристы, ни режиссер не сумели поставить перед Щукиным конкретных задач. Щукин не смог полностью оживить образ Михайлова и создать полноценный характер большевика-партийца. Вполне успешно решить задачу, располагая таким ограниченным драматическим материалом, было невозможно. Но и в этих ограниченных пределах было создано многое. Безусловно роль Александра Михайлова была важнейшим этапом на пути к образу Ленина. Даже слабые

<sup>1</sup> «Щукин—актер кино», стр. 76—78.

стороны этой роли были поучительны для Щукина, так как помогли ему понять, что для создания характера подлинного большевика мало передать одну только вдумчивость, бесстрашие разума и глубину души. Михайлов — человек большой внутренней силы. Но он не действует в трудные моменты своей жизни.

Он молчит в аудитории университета во время словесной схватки Светлова с профессором-реакционером, он в ссылке ничем не реагирует на меньшевистские филинки Светлова, почти придерживается толстовской тактики непротивления злу, он упускает возможность бежать из ссылки, он терпеливо сносит многие превратности и удары судьбы, обрушивающиеся на его голову, не противодействует им. Он очень мечтателен, чрезмерно добродушен, пассивен.

Были в картине и сильные сцены. Все первые эпизоды Михайлова со Светловым вплоть до идейного разрыва в якутской ссылке полны светлого обаяния молодости и веры в жизнь. Оба актера словно расцветали в общении друг с другом, воодушевляли один другого своей игрой. Евгений Светлов, товарищ Михайлова по университету, друг и соратник по революционной борьбе, в ссылке становится его политическим противником, ярым меньшевиком. Светлова замечательно, с большим нервным подъемом и остротой играл Николай Павлович Хмелев.

«Поколение победителей» — не бог весть какая картина, имеющая относительное значение в истории советского кино. Но она сыграла важную роль в творчестве Щукина. Кроме того, в этой картине встретились в совместной художественной работе два величайших актера нашей советской эпохи — Б. В. Щукин и Н. П. Хмелев. Оба с большой драматической силой и лирической глубиной передали историю дружбы и разрыва. Сначала — обаяние и солнечная ясность молодости и дружбы, абсолютное доверие друг к другу и большая человеческая нежность. Потом боль и гнев расхождений и вражды. Михайлов тяжело переживает свой разрыв с другом. Но в то же время негодование на предателя, изменившего делу партии и народа, оказывается сильнее всех иных чувств. Именно так сыграл Щукин разрыв Михайлова со Светловым.

Эпизод в ссылке, когда друзья получают последнюю, перед половодьем, почту и, разбираясь в посылках и письмах, наталкиваются на известие о внутривнутрипартийном расколе, был дан в режиссерском сценарии слишком прямолинейно и натянуто. Это не удовлетворило исполнителей. Они захотели сперва сыграть радость общения с внешним миром, оценить самый факт получения писем и посылок после многих месяцев ожидания, а потом уже перейти к политическим новостям, поделиться известием о расколе и завязать спор, обнаруживший враждебность их взглядов. Это сложнее, зато правдивее и жизненнее. Актерам предоставили право сломать текст сценария и разрешить сцену в порядке импровизации.

Н. А. Лебедев, со слов режиссера В. П. Строевой, рассказывает:

«Перед съемкой были приготовлены две посылки, которые были вручены Михайлову — Щукину и Светлову — Хмелеву. Артистам предложено было, вскрывая посылки, импровизировать реплики».

После нескольких репетиций сцена приобрела следующий вид (в котором она и вошла в картину):

«Разворачивая посылку, Михайлов — Щуки натывает на газету.

— Женька! — кричит он Светлову.

— Ну!

— «Русские ведомости». — С любопытством рассматривает он либеральную газету, как редчайшую диковину.

— Ну?

— «Мы, Николай второй, император...» — читает с ироническим пафосом Щукин.

Светлов, в свою очередь, извлекает какой-то пакет:

— Сашка!

— Ну?

— Сашка, чай! — радуется Хмелев.

— А?

— Высоцкий с сыновьями!

— А? — мычит Михайлов, откладывая «Русские ведомости» в сторону и снова погружаясь в свою посылку.

— Женька! Женька! Баранки!..

— Ну!..

— А-а-а! — ликует Щукин, вынимая из ящика связку бубликов.

— Саша, Саша! — кричит Светлов, стараясь разобрать какую-то французскую надпись на жестяной банке с консервами...

Щукин извлекает завернутый в газету пакет. Разглядывает газету... В ней две фотографии — Горького и какой-то неизвестной личности.

— Алексей Максимович,— внимательно всматривается Щукин в портрет молодого писателя.— «На память от Степана. Октября 22 дня 1903 года». А?.. Молодчина!

Затем переходит ко второй карточке:

— О! Что за субъект... Ануфриев-Невский...

Быстро соображает:

— А, это весьма секретно. Узнаю ловкие руки Степана. Жень, зажигай свечу.

Михайлов вскрывает фотографию Ануфриева-Невского, вынимает из нее письмо и, награв над свечой, читает... Он читает, вдумываясь в каждое слово:

— «Мнения на съезде разделились... мнения на съезде разделились... Раскол!»

Сцена переходит к диалогу о втором съезде партии»

Вслед за бурной, почти детской радостью, охватившей обоих при получении приветов с «Большой земли», друзья переходили к главному пункту — съезду партии.

«Во время самой дискуссии Щукин, по словам Строевой, старался найти такое самочувствие, которое, по его представлению, должно было быть у Ленина, глубоко пережившего свой идейный разрыв с Плехановым»<sup>2</sup>.

Помимо вопроса об активном вмешательстве Щукина и Хмелева в драматургический ход фильма и фабульном его обогащении, интересен самый факт их сотрудничества в кинокартине. Это была единственная творческая встреча двух замечательных актеров.

Для Щукина участие в «Поколении победителей» имело еще другое значение: эта картина была для него подгото-

<sup>1</sup> «Щукин — актер кино», стр. 71—73.

<sup>2</sup> Там же, стр. 73.

вительной репетицией к будущей, более ответственной работе.

Один из самых сильных эпизодов картины — речь Михайлова — Щукина на заседании Московского совета рабочих депутатов, обсуждавшего вопрос о декабрьской забастовке и вооруженном восстании. Щукин, который никогда не был пассивным и покорным исполнителем, но всегда был самостоятельным художником, автором своего сценического образа, отвечающим за драматургию и текст пьесы-спектакля (или кинокартины), предложил произнести речь целиком, а не в разбивку, усилив ее аргументацию и агитационную направленность. Щукин настоял на своем и произнес горячую полемическую речь с призывом к вооруженному восстанию. Он говорил после Светлова, пытавшегося запугать аудиторию непреодолимыми затруднениями, неизбежным провалом забастовки и разгромом восстания. Речь Михайлова прозвучала страстной отповедью Светлову и была произнесена с таким вдохновением, что превратилась в центральный эпизод всей картины. Щукин сумел насытить каждую фразу глубоким убеждением, придать речи интонационное богатство подлинной жизни, выразить внутреннюю драматическую силу слова. Его речь оказалась интереснее и содержательнее повествовательных кусков фильма.

Кроме того, эта речь была репетицией речи Ленина на заводе бывш. Михельсона. Образ Ленина незримо ее освещал.

Н. А. Лебедев правильно заключает:

«Когда смотришь «Поколение победителей» и слушаешь эту речь сейчас, невольно возникает ассоциация: вот где зародыш гениального выступления Щукина в роли Ленина на заводе бывш. Михельсона в фильме «Ленин в 1918 году». Та же замечательная простота, та же отсутствие эффектных ораторских приемов, та же саркастическая ирония по отношению к трусливому противнику, та же революционная страстность в призыве к бою» (стр. 75).

Образ Михайлова в «Поколении победителей» хотя и не оправдал творческих надежд и стремлений Щукина, был важнейшим этапом в его громадной работе по созданию образа большевика.

Во время съемок «Летчиков» у Щукина не раз мелькала мысль об образе Ленина. Образ Ленина стоял в воображении во время работы над картиной «Поколение победителей». Но первая мысль возникла еще в 1932 году. Когда Щукин репетировал Булычова, Горький однажды сказал: «Как он мне напоминает Ленина своей манерой, походкой, речью!»

Щукин узнал об этих словах Горького от В. В. Кузы в вагоне поезда во время поездки в Киев. У многих товарищей, наблюдавших Щукина на репетициях «Булычова», появилась мысль: как он похож на Ленина — в особенности когда сидит или поднимается со стула и быстрой, энергичной походкой пересекает комнату.

После выпуска «Булычова» Щукин часто выступал с отрывками из спектакля в концертах. Как-то он вернулся домой в гриме Булычова, в коридоре остановился перед зеркалом, поправил кепку на голове, прищурился и протянул руку. Сразу возник очень похожий образ Ильича.

Но все это пока было мечтой: «Вот если бы!»

Серьезно же Щукин не предполагал осуществить эту мечту. Он считал ее дерзкой до крайности. Ведь Ленина знают миллионы людей, его образ продолжает жить в сознании и в сердце каждого советского человека. Как может актер воспроизвести этот образ, не оскорбляя тех священных представлений, которые живут в душе у людей, которые стали для них обычными? Ведь каждый актер поневоле должен ограничить образ узкими пределами своей индивидуальности! Тем более что Щукин лично Ленина никогда не видел. Разве при решении такой бесконечно ответственной задачи можно полагаться только на жизненный опыт других людей? Тысячи сомнений овладевали Щукиным.

Весной 1936 года драматург Н. Ф. Погодин сообщил Щукину, что он пишет сценарий об октябрьском перевороте и что роль Ленина предназначается Щукину. Это известие привело Бориса Васильевича в смятение. Проблема создания героического образа вождя из области мечтаний и теоретических дискуссий переходила в область реальности,

становилась делом первостепенной политической и государственной важности.

Щукину долго казалось, что такая задача ему не под силу, что моральная и творческая ответственность превышает его возможности. Но когда председатель Комитета по делам искусств при СНК СССР П. М. Керженцев позвонил ему и сообщил, что Комитет получил указание правительства подготовить к годовщине Октября спектакли и кинокартины о Ленине и что на роль Ленина намечен Щукин, артист должен был согласиться. Мечта становилась жизненной необходимостью, обязанностью, долгом.

В июле 1937 года кинорежиссер С. Юткевич приступил к работе «ад постановкой сценария Н. Ф. Погодина «Ноябрь». Щукина вызвали в Ленинград для пробных съемок. Прежде всего необходимо было убедиться на практике, что Б. В. Щукин по своим данным подходит для роли Ленина.

С. Юткевич в своем дневнике рассказывает об этих первых пробах:

«1937. Июль...

Впервые в истории кино и театра в ночной тишине опустевшего гримерного цеха студии Ленфильма мастер-гример Анджан вместе с Б. В. Щукиным, обложившись бесчисленным количеством фото и репродукций, часами воссоздают первые штрихи образа Ильича. Первая съемка. Она проходит в торжественной и глубоко волнующей обстановке — перед нами живой Ленин.

Сначала робко, а потом осмелев, мы пробуем с Щукиным все ракурсы, все положения: вот Ильич оратор, вот он за письменным столом просматривает «Правду», вот он задумался и чертит что-то в блокноте, вот он улыбается, вот он разговаривает с невидимым собеседником и хитро поглядывает на него, прищуриив глаза... И еще один волнующий день: пленка на экране. Еще не все найдено, не все завершено, но уже можно сказать полным голосом: эго победа! На экране — Ленин» Ч

Было заснято много положений, в частности скопирована известная картина И. Бродского «Ленин в кабинете». Для Щукина наступила самая лихорадочная пора. Он переключ-



чился только на эту работу, больше в жизни для него ничего не существовало. Ведь картина должна была быть закончена к ноябрю 1937 года. Только мобилизовав все свои силы, можно было этого добиться. Правда, Щукин еще во второй половинный 1936 года начал накапливать материалы и делать своими силами творческие заготовки. Но до лета 1937 года еще не было завершенных юбилейных сценариев и пьес, над которыми можно было бы начать работу.

Щукин погрузился в материалы. Сразу обнаружилось, что внешность можно было найти, исходя из внутреннего содержания образа-характера. Надо было знать, какими идеями, интересами, стремлениями жил Ленин в 1917 году. Надо было читать, изучать Ленина. Надо было найти живой голос Ленина, его жест, его походку, его манеру говорить, писать, выступать с трибуны, читать, беседовать с самыми разнообразными людьми. Надо было познакомиться с литературными источниками, поговорить с близкими Ленину людьми, со всеми, кто хорошо знал Ильича, надо было изучить всю иконографию Ленина. Щукин работал дни и ночи.

Но дней и ночей не хватало. Сердце его было особенно плохо в этот период жизни. Ему нужно было очень серьезно лечиться, а не работать. Но художник чувствовал огромный подъем, небывалое воодушевление. Щукин любил повторять, что самые выдающиеся актеры годами вынашивали в себя свои главнейшие роли. А ему предстояло в три месяца сыграть роль величайшего человека истории. Тем не менее задание должно было быть исполнено к сроку. Жизнь не давала никаких отсрочек. Конечно, ограничиться воссозданием облика Ленина по одним только документальным материалам не было возможности. Ценнейшие сведения были почерпнуты у людей, лично знавших Ленина. Например, вопрос о тембре голоса. Граммофонная запись голоса Ленина оказалась несовершенной. Пластинки передавали голос крайне глухо и неясно. По пластинкам получался теноровый тембр, а на самом деле он был баритональный. Н. К. Крупская решительно на этом настаивала. Надежда Константиновна сказала также Щукину, что в кино Ленин совсем не похож на себя. На экране он слишком порывистый, нервный, суетливый, потому что

снимки делались со скоростью 16—18 кадров в секунду, а при слабом освещении еще медленнее— 12 кадров в секунду. На звуковом проекторе со скоростью 24 кадров в секунду движение убустрялось почти в два раза. Иными словами, из-за (недостатков тогдашней кинотехники документы, казавшиеся всем наиболее достоверными, не приносили настоящей помощи, не помогали уловить жест и движения Ленина. Щукин очень много почерпнул из бесед с Н. К. Крупской, Л. А. Фотиевой, В. Д. Бонч-Бруевичем и другими товарищами. Артист расспрашивал врачей Кремлевской поликлиники, лечивших Владимира Ильича. Особенно помогла ему Н. К. Крупская.

Надежда Константиновна приняла Щукина в Кремле, на квартире Ленина и в течение нескольких часов рассказывала Борису Васильевичу о привычках, симпатиях и антипатиях Владимира Ильича, о его литературных и художественных пристрастиях, о том, как он работал и отдыхал. Владимир Ильич стал ближе и яснее Щукину после беседы с Надеждой Константиновной. На прощанье она дала Борису Васильевичу домой альбом с любительскими карточками Ленина. Этот альбом очень помог Щукину: непосредственность и неожиданность многих запечатленных ракурсов, исключительная простота и ясность выражения в снимках с детьми, в домашнем кругу и за работой позволили Щукину сделать множество ценнейших наблюдений.

Борис Васильевич до конца своей жизни сохранил глубокую признательность к Н. К. Крупской за ее помощь. В архиве Щукина сохранился номер «Правды» от 26 февраля 1939 года, посвященный семидесятилетию Надежды Константиновны. На нем набросано карандашом приветствие Крупской.

Щукин писал:

«Дорогая и глубокоуважаемая Надежда Константиновна! От всего сердца приношу Вам горячее поздравление. Желаю Вам здоровья и долгих лет творческой деятельности для счастья нашего народа и величия партии и родины.

Я буду помнить всю жизнь Ваше внимание ко мне и беседы о Владимире Ильиче, с которым Вы рука об руку про-

шли такую изумительную жизнь. Большое Вам спасибо. Никогда не забуду Вашего внимания, которое Вы дважды уделили мне.

*Щукин».*

Л. А. Фотиева, много лет работавшая с Владимиром Ильичем в качестве секретаря Совета народных комиссаров, дала Щукину ценнейшие сведения. Она подробно описала метод, стиль ленинской работы, его исключительную продуктивность, быстроту, четкость и точность, гениальное умение внимательно слушать собеседника и учиться у него, манеру обращения с рабочими, крестьянами, партийными деятелями, иностранными журналистами, ленинское бережное, заботливое и чуткое отношение к товарищам и беспощадно презрительное — к врагам, его гигантскую трудоспособность.

Щукин с жадностью расспрашивал каждого, кто мог ему сообщить какие-либо интересные сведения о Ленине. Он впитывал в себя каждый факт, который имел малейшую ценность, по-детски радовался каждой новой находке. Ц. Л. Мансурова рассказывает, как поздним летом 1937 года она ездила с Б. В. Щукиным в Плесково (дом отдыха театра имени Евг. Вахтангова, в 60 километрах от Москвы). Щукин хотел уехать из Москвы, чтоб заняться на свободе ролью Ленина. По дороге в машине Мансурова рассказала Щукину, что видела В. И. Ленина в Большом театре во время IV Чрезвычайного Всероссийского съезда советов. Мансурова сидела на сцене недалеко от трибуны и с жадным вниманием ловила каждый жест, каждую фразу Ленина. В заключительном слове Ленин, с едкой и беспощадной иронией полемизируя против Мартова, вождя меньшевиков, сидевшего в одной из лож, в стремительном порыве протягивал вперед правую руку. Щукин страшно заинтересовался этим впечатлением Мансуровой и стал выпытывать у нее новые подробности и детали. Когда приехали в Плесково, Щукин остался в поле, Мансурова отправилась в рошу и в сад. Через два часа она пошла посмотреть, что делает Щукин. Из аллеи было видно поле. По полю сосредоточенно и уверенно шел Щукин. Вдруг он стремительно вытянул руку. Не могло

быть никакого сомнения: именно этот жест видела Мансурова у Ленина на IV съезде советов. Щукин занимался поисками ленинской выразительности, что-то главное и важное он уже нашел, уловил характер в походке, жесте и движении.

Много раз Щукин детально просматривал материалы и коллекции Музея Ленина. Музей снабдил Щукина почти исчерпывающей ленинской фототекой. С пристальным вниманием Щукин изучал смонтированный для музея документальный фильм о Ленине. Какой-то студент прислал Щукину альбом со всеми портретами Ленина, которые он собирал в течение нескольких лет. Можно сказать, что Борис Васильевич пересмотрел все, что можно было пересмотреть, и прослушал все, что можно было прослушать. Литературными материалами он себя не перегружал. Тут нужно было исходить из основного — произведений самого Ленина, речей товарища Сталина, воспоминаний А. М. Горького.

Так прошло лето 1937 года. С. Юткевич часто приезжал к Щукину и обсуждал с ним детали работы над фильмом.

В августе Щукин уехал на Кавказ, а оттуда в Крым лечиться — он очень плохо себя чувствовал в то время. В Крыму Щукин жил с семьей в доме отдыха «Форос». Но и здесь усиленная работа над образом Ленина не прекращалась. С 9 часов утра Щукин уходил в парк или на верхние горные дорожки и искал манеру речи, выработывал тембр ленинского голоса. После обеда опять уходил в парк и продолжал работу.

Однажды все сидели на площадке около столовой. Вдруг бежит Юра Щукин и показывает «Вечернюю Москву». В газете на третьей странице фотография и подпись: «Щукин в роли Ленина. Картина «Восстание», режиссер М. Ромм». Щукин подумал, что это опечатка. Откуда Ромм? Ведь он заключил договор с Ленфильмом, обо всем договорился с С. Юткевичем, поехал на Кавказ и в Крым в полной уверенности, что работает с ним. Правда, режиссер Мосфильма М. И. Ромм перед отъездом приглашал Щукина на роль Ленина в своем фильме «Восстание» и познакомил его с новым сценарием, более полным, чем погодинский, но Щукин не мог согласиться, так как уже начал работу с



«Человек с ружьем» Н. Погодина.  
В роли В. И. Ленина — Б. В. Щукин.



«Человек с ружьем» Н. Погодина.  
В роли В. И. Ленина — Б. В. Щукин.

Юткевичем. Каким же образом ленинградские кадры пробной съемки оказались у Ромма и были воспроизведены «Вечерней Москвой» как материал Мосфильма? Оказывается, в августе было решено, что к двадцатилетию Октябрьской революции будет сниматься только одна кинокартина. Оставалось три месяца, и все силы должны были быть брошены на постановку одной картины. Так как в новом киносценарии образ Ленина был развернут более полно, решили остановиться на нем, а снимать фильм поручили М. И. Ромму, с тем чтобы роль Ленина исполнял Щукин. Таким образом, договорные отношения Щукина с Ленфильмом переходили к Мосфильму. Надо было кончать отдых и ехать в Москву. Там все разъяснилось. Комитет по делам искусств при СНК СССР прислал официальное сообщение о том, что роль Ленина поручается Щукину.

М. И. Ромм должен был закончить свою картину к 7 ноября. Щукину предстояло в течение трех месяцев создать образ Ленина. Картина показывала Владимира Ильича с момента его нелегального возвращения из Финляндии в Петроград до 25 октября, дня провозглашения советской власти.

Одновременно нужно было сыграть роль Ленина в пьесе Н. Ф. Погодина, оконченной им для театра имени Евг. Вахтангова. Пьеса называлась «Человек с ружьем», и театр должен был ее подготовить также к 7 ноября.

Материал этих двух громадных работ почти совпадал, но по существу это были две различные задачи. Щукин понял, что жизнь ему устроила генеральный экзамен. Отступления не было. Экзамен нужно было выдержать с максимальной пользой для родины. Он стал жить особенно напряженной жизнью. Внутренняя собранность граничила почти с иступлением. Самоконтроль был доведен до предела, до полной беспощадности к себе. Он приходил домой усталый, измученный, ему казалось, что он не выдержит и сорвется. Громадным напряжением воли он брал себя в руки, чувство ответственности и бесстрашие художника всегда побеждали. Нечеловеческое напряжение воли помогло Щукину с честью выдержать такую нагрузку. Сохранилась масса рассказов и воспоминаний о том, как благотворно действовали на окружающих сосредоточенность и творческая

серьезность Щукина. В дни съемок с участием Щукина в студии «Мосфильм» стихийно воцарялась атмосфера строгой торжественности и суровой дисциплины. Все подтягивались, от сторожа до режиссера, все чувствовали, что происходит необычайное, боялись проронить лишнее слово, все чувствовали себя так, словно в павильоне действительно находился живой Ленин. Такая атмосфера сохранялась в течение всего времени работы над фильмом «Восстание», названным потом «Ленин в Октябре». Участники кинокартины чувствовали себя, как на фронте. Было ясно, что совершается беспримерный подвиг.

Н. А. Лебедев пишет: «Постановка картины должна была быть закончена в 87 дней — срок по своей краткости небывалый в истории советской звуковой кинематографии. Даже рядовые фильмы снимались по полугоду и дольше. Большие же постановочные картины, к которым относилось «Восстание», снимались, как правило, годами. Но правительственное задание требовало, чтобы картина была закончена к Октябрьским дням». Никогда еще у Щукина не было задания такой величайшей ответственности и никогда еще не приходилось работать такими напряженными темпами. План съемок был составлен в обрыв, без расчета на последующие пересъемки неудавшихся сцен. Каждый эпизод нужно было играть наверняка, зная, что он обязательно войдет в картину. Но образ не был готов, он не был выношен, он еще не вошел в кровь артиста. Щукин чувствовал себя выбитым из привычного рабочего состояния. Ему казалось, что он и вместе с ним фильм обречены на провал.

Оператор Волчек вспоминает об ответе Щукина на вопрос о самочувствии:

«Вы спрашиваете, что я чувствую? Только одно: мне кажется, будто я взялся за дело, которое выше моих сил. Создать в искусстве образ Ленина!.. Это было моей сокровенной мечтой. Создадим ли? Смогу ли?»

Взыскательный и строгий художник, привыкший неделями отыскивать какую-нибудь второстепенную деталь для создаваемого им образа, Щукин бесконечно волновался.

— Нет, не уверен в себе. Не готов...



— Все жалуетесь? — дружески спрашивал Ромм.

— Я не жалуясь. Я не-го-дую! Мало времени у нас для этой работы, ничтожно мало. Годы нужно!

Но сроки не допускали ни минуты промедления. Чтобы преодолеть робость артиста, режиссер решил «хитростью» вовлечь его в съемочный процесс. Во время очередной пробы грима Щукину было предложено немного прорепетировать в павильоне при полном свете. Его попросили сделать несколько движений и поворотов, которые и были сняты. Отсутствие предупреждения о съемке исключило всякое напряжение и нервозность в работе. Вместе с тем эта первая съемка давала ему возможность войти в образ в условиях павильона. Так была получена первая проба Щукина в роли Ленина для фильма «Восстание». Таким же образом были получены еще три пробы.

В дальнейшем Ромм решил всю репетиционную работу с участием Щукина проводить при полном свете и в присутствии оператора, готового немедленно включить мотор камеры»

«Чтобы облегчить Щукину процесс овладения ролью, план очередности съемок был составлен так, что менее сложные эпизоды предшествовали более трудным. Для этого пришлось нарушить обычный порядок съемок по декорациям... При съемке отдельных кусков внутри эпизода группа снимала не как обычно, «по свету», когда от общего плана камера переходит к укрупнениям, затем к противоположным точкам и т. д., а в порядке хронологической последовательности. Это помогало артисту сохранять ощущение непрерывности поведения образа и единства атмосферы эпизода. Из-за отсутствия предварительного репетиционного периода вся основная творческая нагрузка ложилась на самые съемки. Только в дни съемок окончательно устанавливались мизансцены, дорабатывались тексты реплик, отделялись куски эпизодов»<sup>2</sup>.

Щукина более всего беспокоили (мысли о возможной неудаче картины. Просмотр каждого нового куска был для него пыткой. От волнения он часто не мог оценить

<sup>1</sup> «Щукин—актер кино», стр. 99, 101.

<sup>2</sup> Там же, стр. 104.

проделанную работу. Чтобы быть спокойнее, он брал с собой на съемки жену — она проверяла грим и поддерживала в нем веру в свои силы. Сорок последних дней самой напряженной работы почти лишили Щукина сна. Он уезжал на съемку или рано утром, или после обеда. Работал ночами, всегда до 5—6 часов утра. Спать приходилось не более 4—5 часов в сутки. Если бы Щукин не проделал большой предварительной самостоятельной работы еще до съемок, если бы он не начал делать творческие заготовки во время работы над образом Александра Михайлова, вероятно он не смог бы решить в такой короткий срок своей гигантской задачи.

## 6

Щукин оставил несколько кратких записей о том, как он работал над образом Ленина.

В письме трудящимся гор. Сталино Щукин писал в 1937 году:

«Мне была оказана великая честь. Мне было поручено работать в кино и театре одновременно, выполнить это почетное задание партии и правительства и лично товарища Сталина... Я счастлив, что принимал участие в создании картины «Ленин в Октябре».

Калининцам он писал в январе 1938 года:

«С большим трепетом я приступил к выполнению столь ответственного поручения. В короткий подготовительный период я проделал сложную работу над изучением богатейшего материала, относящегося к моей работе. И чем больше я познавал, тем больше я чувствовал сложность и ответственность задачи и тем сильнее я волновался за результат. Прошло два с половиной месяца с момента выпуска картины «Ленин в Октябре» и спектакля «Человек с ружьем», а у меня такое ощущение, что я *образа Владимира Ильича еще не решил, а только сделал несколько штрихов*, несколько шагов к решению его. Я вижу в моей работе много недочетов, которые буду устранять в следующей картине и которые стараюсь преодолевать сейчас в спектакле. С каждым днем, с каждым новым спектаклем мне становятся яснее и яснее новые перспективы для будущей

работы. Я вижу все новые и новые глубины, необъятность и чарующую чистоту Владимира Ильича. И мне хочется продолжать работать, чтобы в будущем, на основе нового, более совершенного материала, литературного и драматургического, притти к более глубоким и ценным результатам».

Зрителям гор. Калинина он писал несколько раньше:

«На мою долю выпала большая честь — принимать самое непосредственное участие в работе по созданию картины «Ленин в Октябре». Я рад и счастлив, что коллективу Мосфильма и, в частности, мне удалось в результате огромной взволнованной работы овладеть поставленной партией и правительством перед нами ответственной и почетной задачей. Мы создали к юбилейным дням художественное произведение о героическом Октябре 1917 года и о великом вожде Владимире Ильиче Ленине.

Это наша первая попытка воспроизвести в кино образ гениального вождя революции. Работа в этом фильме, а также в спектакле «Человек с ружьем», идущем в театре имени Вахтангова, явилась для меня серьезнейшим творческим и политическим экзаменом. Я счастлив, что масса советских зрителей встретила в образе Ленина, созданном в фильме, своего родного Ильича, который живет в сердцах трудящегося человечества.

Приятно и радостно сознавать, что твой труд и творчество находят глубокий отклик в народе. Это вдохновляет меня к дальнейшей работе на благо искусства социалистической родины»<sup>1</sup>.

Пионерам 5-го класса 14-й школы имени К. Маркса г. Катта-Курган Узбекской ССР 2 апреля 1938 года Щукин отвечал на их вопрос:

«У меня было очень мало времени для подготовки (3—4 месяца). Много читал рассказов рабочих, крестьян о встречах с Владимиром Ильичем, по несколько раз перечитывал записки товарищей, соратников Владимира Ильича, которые изо дня в день работали с ним. Особенно часто перечитывал все, что написал о Владимире Ильиче товарищ Сталин. Затем ознакомился с произведениями Владимира

<sup>1</sup> «Пролетарская правда», Калинин, 21 октября 1937 года.

Ильича. Особенно долго и тщательно читал биографию Владимира Ильича. Меня интересовал путь человека, профессионала-революционера, ученого, вождя, учителя и товарища. Изучал его голос по граммзаписи, внешний вид и движения — по снимкам, картинам, скульптурам, кинохроникам и по рассказам людей, которые его хорошо знали. А потом из всего этого материала я попытался, как мог, выразить своим способом образ Владимира Ильича на экране. Вот и все, что можно сказать в очень сжатой форме».

Щукину нужно было решить две громадные задачи:

1) передать внешний облик Ленина, передать наиболее полно и правильно, так, чтобы все узнавали живого Владимира Ильича и чтобы не было никакой мертвенной точности подражания, копии, слепка, чтобы образ был художественно живым;

2) передать внутреннюю жизнь образа, углубиться в духовный мир Ленина, создать характер.

Среди бумаг Щукина сохранилась переписанная им полностью на двух листах речь Ленина, посвященная памяти Я. М. Свердлова. Н. А. Лебедев говорит, что Щукин любил слушать пластинку с этой речью Ленина. Прослушав пластинку, он ее воспроизводил своим голосом, стараясь добиться возможно более полного сходства, потом записывал свое воспроизведение на фоновалики, прослушивал его, делал нужные исправления, снова исполнял речь и снова записывал. Но нужно было точность воспроизведения соединить с полной естественностью. Метод подражания, вносивший искусственность, исключался. Поэтому от строгой точности со временем пришлось отказаться и вернуться к естественному голосу Щукина, сохранив лишь отдельные характерные для Ленина интонации, ударения и особенности произношения (например, легкую, не подчеркнутую, трассировку). Особая изобретательность, мастерство и талант гримеров помогли достигнуть и внешнего сходства. Художниками-гримерами Щукина были шеф-гример фабрики «Мосфильм» А. Д. Ермолов, опытный мастер, видевший Владимира Ильича на VII съезде партии в здании оперного театра б. Зимина и великолепно изучивший ленинскую иконографию, а также жена Щукина Т. М. Шухмина, талантливый

педагог по гриму, артистка театра имени Вахтангова, постоянный консультант своего мужа по всем творческим вопросам, гримировавшая его почти во всех ролях.

Работу гримеров облегчала исключительно выразительная мимика артиста. Щукин настолько освоился с образом, что мог создать близкий к оригиналу портрет даже без парика и накладок. В гриме нужно было сохранить максимальную свободу движения живого лица, не перегрузить его красками, не создать маски. Все портреты, все зарисовки, все фото были изучены. От Меркурова привезли много статуэток и ленинскую маску, снятую после смерти Ильича. Но правильное решение состояло не в том, чтобы добиться абсолютного портретного сходства, а в том, чтобы сохранить живое лицо, его мимическую выразительность.

«Щукин поворачивал голову, улыбался, смеялся, сердился, вставал, садился, спрашивал, двигался, шевелился, не прибегая даже к сколько-нибудь сложным фразам, длинным передвижениям или связанным логически кускам поведения. Мы искали молекулы, из которых составляется поведение человека, причем особенно много значили для нас ленинские движения. Расположив ленинские фотографии в условном порядке, можно было установить, от какого движения мог притти Ленин к данному положению тела. Затем, сложив несколько таких кусков, можно было найти движение целиком: скажем, Ленин прошел из угла в угол, сел на край дивана, повернулся, вслушался в то, что происходит, вскочил»<sup>1</sup>.

Ромм рассказывает, как быстро Щукин почувствовал синтетический характер образа и овладел его целостной формой. Рисуя Ленина в бытовой обстановке, Щукин всегда подчеркивал в Ильиче черты политического деятеля, борца, вождя. И наоборот, Ленину — трибуну, оратору, учителю и вождю Щукин придавал всегда глубоко волнующие, интимно-человеческие черты, в драматических сценах вскрывал глубокий лирический подтекст.

Конечно, все эти задачи могли быть наиболее правильно

<sup>1</sup> М. Ромм, Работа Щукина над образом Ленина, «Искусство кино». 1938. № 7.

и глубоко разрешены только благодаря всестороннему пониманию внутреннего содержания образа.

В своих поисках внутренней сущности ленинского образа Щукин исходил из той исчерпывающей характеристики, которая была дана в речах товарища Сталина и в воспоминаниях А. М. Горького. Сталин и Горький помогли ему избежать внешнего, фактографического изучения образа, смягчить до минимума опасность эмпиризма и иллюстративности, проникнуть в сущность образа.

В бумагах Щукина сохранились написанные карандашом заметки об образе Владимира Ильича, относящиеся к периоду работы над кинокартиной «Ленин в Октябре» и спектаклем «Человек с ружьем».

На листе почтовой бумаги, сложенном пополам, на 2-й и 3-й страницах записано:

*«Весь путь — созидание, борьба, работа, творчество. Изучение, внедрение, служение.*

*Кипучая натура, страстность, глубокая убежденность.* Рыцарское служение одной идее. Самая большая любовь к народу. Самая большая вера в народ, самая глубокая, неизменная от начала сознательной жизни до последнего мгновения (верность) народу.

От жизнерадостности — человек, любящий детей, природу, цветы, людей.

Он — учитель, созидатель партии, вождь пролетариата.

Он — ученый с мировым именем и эрудицией, философ.

Он — вечный ученик, ученик Маркса — Энгельса.

(Он учится) у своих товарищей, у народа, у жизни.

У него биография — это непрерывная, целеустремленная, титаническая работа.

В нем сочетается нежность и суровость».

На отдельном листке записано:

«Гениальный ум.

Высокая культура.

Скромность.

Сочетались самые высокие качества человека, ученого, философа, организатора, вождя, учителя, партийца и ученика.

Гениальный ум Ильича.

Великое сердце Ильича.

Воля Ильича.  
Жизнерадостность.  
Вера в народ. Любовь к народу.  
Скромность Ильича.  
Непримиримость Ильича.  
Изучение жизни.

В блокноте Центрального музея В. И. Ленина записано:

«Любить народ.  
К массам.

Слушать их, разговаривать, беседовать, помогать разобраться им и проверять на них себя, советоваться с ними.

Все во имя пролетарской революции, все на развитие ее и на укрепление победы».

Эти заметки карандашом — замечательный документ. Они делались для себя. Четкость и законченность формулировок в них не обязательны. Они вводят нас в самую глубину размышлений и творческих исканий Щукина и вместе с тем показывают, как глубоко и полно Щукин изучал высказывания товарища Сталина и воспоминания А. М. Горького о Ленине.

Сам Щукин неоднократно говорил, что гениальная речь товарища Сталина на вечере кремлевских курсантов и воспоминания Горького о Ленине, написанные с большой силой и простотой, дали ему ключ к образу Ленина. Особенно ценил Щукин замечания Горького о человечности Ленина, о его способности по-детски огорчаться при проигрыше в шахматы, о его удивительном смехе, заразной веселости, живом и неутомимом интересе ко всему в мире, о сочетании непреклонности и твердости с поразительно мягким отношением к людям. Горьковское описание ленинского смеха воодушевляло Щукина. Он стремился овладеть тайной живого ленинского смеха, содержащего все оттенки радости и юмора, от детской непосредственности до лукавой иронии, язвительной насмешки и негодующего, убийственного сарказма.

Самым внимательным образом проштудировал Щукин XXI, XXII и XXIII томы Сочинений Ленина.

В XXI томе Щукин отметил своими инициалами статьи «Где власть и где контрреволюция?», «Злословие и факты»,

«Дрейфусиада», «Советы постороннего». В последней статье подчеркнут чертой на полях абзац: «Но вооруженное восстание есть *особый* вид политической борьбы...» Подчеркнуты слова Маркса: «*восстание, как и война, есть искусство*». Подчеркнуто чертой на полях третье правило Маркса: «Раз восстание начато, надо действовать с величайшей *решительностью* и непременно, безусловно переходить *о наступление*». «Оборона есть смерть вооруженного восстания». Подчеркнуты слова Дантона: «Смелость, смелость и еще раз смелость».

Тщательно проработана статья «Письмо к товарищам». Подчеркнута красным карандашом ленинская оценка выступления Зиновьева и Каменева против вооруженного восстания.

В XXII томе Щукин отмечает все речи, статьи, доклады, резолюции и декреты, являющиеся историческими документами Октябрьской революции.

В XXIII томе — набросок телеграммы к питерским рабочим 21 мая 1918 года, речь на объединенном заседании ВЦИК, Московского совета, фабрично-заводских комитетов и профессиональных союзов Москвы 29 июля 1918 года, письмо к американским рабочим, речь на митинге в Алексеевском народном доме 23 августа 1918 года, речь на митинге в Политехническом музее 23 августа 1918 года, речь на митинге на заводе бывш. Михельсона 30 августа 1918 года.

Высказывания самого Ленина помогли Щукину дополнить характеристики, сделанные товарищем Сталиным и Горьким. Работая над произведениями Ленина, Щукин искал не только ритмические и пластические особенности ленинского жеста, структурные особенности ленинской речи, но и восстанавливал для себя напряженнейшую обстановку тех лет, постигал необычайную глубину и широту ленинских идей.

Товарищ Сталин говорил:

«Только Ленин умел писать о самых запутанных вещах так просто и ясно, сжато и смело — когда каждая фраза не говорит, а стреляет...»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> И. С т а л и н . О Ленине, стр. 31, Госполитиздат.



«Необычайная сила убеждения, простота и ясность аргументации, короткие и всем понятные фразы, отсутствие рисовки, отсутствие головокружительных жестов и эффектных фраз, бьющих на впечатление, — всё это выгодно отличало речи Ленина от речей обычных «парламентских» ораторов...

Меня пленила та непреодолимая сила логики в речах Ленина, которая несколько сухо, но зато основательно овладевает аудиторией, постепенно электризует ее и потом берет ее в плен, как говорят, без остатка»<sup>1</sup>.

То же подтверждает и А. М. Горький.

«Первый раз слышал я,— пишет Горький,— что о сложнейших вопросах политики можно говорить так просто... Слитность, законченность, прямота и сила его речи... точно произведение классического искусства; всё есть и ничего лишнего, никаких украшений, а если они были — их не видно, они так же естественно необходимы, как два глаза на лице, пять пальцев на руке...»

И дальше Горький пишет:

«Его движения были легки, ловки, и скупой, но сильный жест вполне гармонировал с его речью, тоже скупой словами, обильной мыслью. И на лице... горели, играли эти острые глаза неутомимого борца против лжи и горя жизни, горели, прищуриваясь, подмигивая, иронически улыбаясь, сверкая гневом. Блеск этих глаз делал речь его еще более жгучей и ясной.

Иногда казалось, что неукротимая энергия его духа брызжет из глаз искрами и слова, насыщенные ею, блестят в воздухе. Речь его всегда вызывала физическое ощущение неотразимой правды».

Физическое ощущение неотразимой правды вызывала в зрителях и игра Щукина. Без проникновения в глубину ленинских мыслей и идей добиться такого совершенства было невозможно.

Щукин считал свою работу в фильме «Ленин в Октябре» только черновым эскизом к будущему, более полноценному образу Ленина, только первой попыткой воспроизвести в кино образ гениального вождя народа. Но задача этой первой попыткой отнюдь не решена, она только поставлена. В последующих работах — в спектакле «Человек с ружьем» и в кинокартине «Ленин в 1918 году» — задача разрешена уже более полно, но тоже не до конца.

Тем не менее кинофильм «Ленин в Октябре» имел громадное историческое значение. Это первая творческая победа актера в разрешении колоссальной задачи воссоздания живого образа вождя. Несмотря на все недостатки киносценария, осознанные участниками фильма и прежде всего Щукиным, на экране впервые возник правдивый образ великого вождя. Работа Щукина получила всеобщее признание, несмотря на свою незавершенность, разорванность и мозаичность.

Сущность мастерства состоит в овладении всеми элементами творческого процесса и в преодолении технического напряжения, в согласовании всех сил на пути к достижению цели, в умении свободно и виртуозно выявить глубину образа. Всего этого Щукин не достиг в фильме «Ленин в Октябре». Следы работы, непреодоленного материала видны еще всюду. Тем не менее, несмотря на незавершенность образа, Щукин вложил в него уже столько жизни, столько искренности и страстности, что образ Ленина в его исполнении был принят миллионами людей. Ведь впервые Ленин был показан как ведущая, центральная героическая фигура художественного произведения и впервые показан с такой потрясающей искренностью. От начала до конца картины видишь не только Ленина — вождя, организатора, политического руководителя, исторического деятеля нового типа, но и Ильича, человека, воплотившего в своей жизни и действиях стремления и заветнейшие помыслы всего трудящегося человечества.

Соединение исторического величия с сердечной человечностью — вот главное, что удалось Щукину в его первой работе. Ленин — вождь, Ленин — товарищ и друг. Эта тема

прозвучала наиболее полно и отчетливо, во весь голос. Оттого-то образ так прочно вошел в наше сознание и надолго запомнился.

...Ленин едет из Финляндии в Петроград для руководства восстанием. Все его мысли заняты этим. Восстание созрело. Отложить срок выступления—значит подарить врагу время для организации контрреволюционных сил и удушения революции. Надо убедить ЦК немедленно начинать восстание. Прежде всего — увидеться со Сталиным. Рядом с Лениным на паровозе Василий, его верный страж, ученик, товарищ. Поезд подъезжает к Удельной. Ленин заглядывает в окно паровоза. Василий наклоняется к Ильичу: «Владимир Ильич, возьмите браунинг».—«Нет, не возьму,—говорит Ленин.— Вам партия поручила доставить меня в полной сохранности. Вот и доставляйте». И Ленин хитро и добродушно взглядывает на Василия, лукаво прищурив глаза. Василий тоже добродушно улыбается и ворчливо-дружески, настойчиво, продвигаясь к Ленину, требует: «Ну, тогда отойдите от окна». И Ленин послушно отходит. Фильм начинается с развития темы Ильича, с первых же кадров зритель входит в круг его забот и интересов.

...Деревянный двухэтажный дом на Выборгской стороне. Светится одно окно. У крыльца стоит Василий, потом прогуливается вдоль улицы и садится на мокрые ступеньки. В этом доме происходит свидание Ильича со Сталиным. Два человека спускаются по лестнице и останавливаются на площадке. Они обо всем договорились; десятого соберется ЦК, чтобы наметить срок восстания. Ильич на прощание значительно жмет руку Сталину. Незабываемое короткое молчание. Дружеское объятие, и Ильич быстро сходит вниз. Василий радостно ему улыбается и вдруг, схватив Ильича за руку, закрывает своим телом. Мимо дома проносится с шумом грузовик, набитый юнкерами. Ленин выходит на улицу. Лицо его вдохновенно светится, в глазах лукаво и задорно поблещивают огоньки. Оба быстро исчезают. После них выходит Сталин, оглядывается и стремительно удаляется в противоположную сторону.

...На конспиративной квартире у Анны Михайловны Ленин просматривает материалы Петроградского комитета, принесенные Василием. Он страшно озабочен, напряженно

думает об одном. У него масса поручений к Василию. Он подробно расспрашивает Василия о том, что делается в городе. Тот дает неопределенные ответы. Ильич видит, что дело неладно,— Василий смертельно устал, не спал много ночей. Ильич требует, чтобы до заседания ЦК Василий обязательно выпался. Суровая просьба, настойчивость и нежная забота в голосе Ильича. Василий идет к двери. Ильич, задумчиво прищурясь, глядит ему вслед и потом погружается в работу. Вдруг Василий возвращается. Он вспомнил о разговоре двух солдат, который слышал в Лесном и о котором забыл рассказать Ильичу; а разговор интересный — политическая дифференциация проникла в самую толщу народных масс. Ленин сразу оживляется, выслушав рассказ Василия. Он смеется, довольно и лукаво поглядывая на Василия, закинув голову назад и сунув пальцы рук за проймы жилета. Потом с великолепным добродушием, стоя у стола против Василия, выговаривает ему:

«Вот видите (жест обращения и дружеского упрека, правой ладонью кверху по направлению к собеседнику), а вы говорите — ничего (снова жест упрека, вопроса и недоумения, глаза все более суживаются от удовольствия и лукавства). Какой части солдаты, не узнали (жест вопроса, пристальный, быстрый взгляд)? Жалко (разводит рукой)». Но все движения дружеские, добродушные, полные глубокой мысли и полнокровного юмора.

...Ленин ночует после заседания у Василия. Этот эпизод запоминается особенно отчетливо.

Необычайно сосредоточенный, серьезный, погруженный в мысли, входит Ильич в маленькую скромную комнатку, освещенную тусклой лампочкой. У двери Ильич останавливается, острым, быстрым взглядом охватывает комнатку, обстановку, стол со швейной машиной и кучей детского белья. Лицо его проясняется, теплеет, и он с застенчивой деликатностью говорит Наташе, жене Василия: «Здравствуйте! Простите, что причиняю хлопоты...»

Ильич садится за стол, он откинулся на спинку стула, прищурив веселые глаза. Ему хорошо и уютно у этих славных людей, скромных и преданных, настоящих товарищей по борьбе и работе. Его лицо полно приветливости и покоя.

Вдруг он видит, что Наташа готовится для кого-то постель. Он быстро поворачивается к ней:

«— Вы что это— мне?

В а с и л и й . Владимир... Константин Петрович...»

На лице Василия мольба, просительная улыбка.

— Вот именно — Константин Петрович ляжет на стульях... Или прямо на полу.

И Ленин начинает устраивать себе постель на полу. С удивительней простотой он быстро организует все это дело, Василий послушно ему помогает.

— Книги под голову. Товарищ Василий, где у вас еще книги?

Василий передает несколько книжек. Ильич быстро, поделовому просматривает их и устраивает возвышение для головы. Вдруг в руки попадает какая-то гнусная меньшевистская или кадетская книжка. С неподражаемым юмором, ироническим и злым, он отбрасывает ее в ноги. «Ну, нет, это под голову не годится — в ноги ее».

Когда Ильич снимает пиджак и расстилает на полу газеты, Наташа передает мужу письмо из деревни. «Прочтите, если можно»,— просит Ленин. Василий читает, как вернувшиеся с фронта ребята начали распределять между крестьянами помещичий скот. Им встретились затруднения. Они не знают, можно ли сейчас брать землю или надо ожидать на этот счет распоряжения.

— Брать! брать! Напишите, чтобы отбирали,— быстро и оживленно произносит Ленин.

Василий продолжает читать:

— «И что делать с помещиками...»

Ленин категорически и жестко, почти императивно бросает:

— Выгнать. Пусть выгоняют...

Василий читает конец письма:

— Дальше тут... «Хотели гнать, а потом решили — и всех поубивали...»

Ленин серьезно вслушивается и делает заключение, такое же быстрое и категорическое:

— Ага!.. Ну что ж! Очень толковое письмо.

С необычайным оживлением и увлечением он слушает

все письмо, живо реагирует на каждое известие и делает для себя выводы.

— Спать, спать, спать,— говорит Ленин, заботясь не столько о себе, сколько о Василии и завтрашнем дне. Он сворачивается калачиком на полу, укрывается плащом и засыпает.

Эта картина надолго врезается в память.

...С огромным интересом выслушивает Ильич рассказ Василия о том, как с завода выгнали товарища министра Рутковского с отрядом юнкеров. Он очень доволен разворотом событий, под глазами сбегается масса веселых морщинок. Он живо оборачивается к Василию, заглядывает в его смеющиеся глаза, а потом сам заливается смехом:

— Так и ушли?

— Так и выкатились,— смеясь, отвечает Василий.

— Гм... Очень хорошо... Очень хорошо,— говорит с удовольствием и удовлетворением Ильич, сидя в кресле и помешивая крепкий чай. — Чаю не хотите? Напрасно. Посмотрите, какой у нас прекрасный чай!—с гордостью говорит Ильич, показывая на свой стакан.

Щукин уже в этом эпизоде передал не только простоту, веселое лукавство, благородство Ильича, но и его пламенную революционную ненависть, ленинскую страстную непримиримость к врагам.

...Василий приносит ворох газет в конспиративную квартиру Ленина. Ильич с жадностью перебирает газеты. Среди них нет «Маленькой газеты».

— Почему не принесли? — строго спрашивает Ленин.

— Это хулиганская газета. Я думал, вам ее не надо,— отвечает Василий.

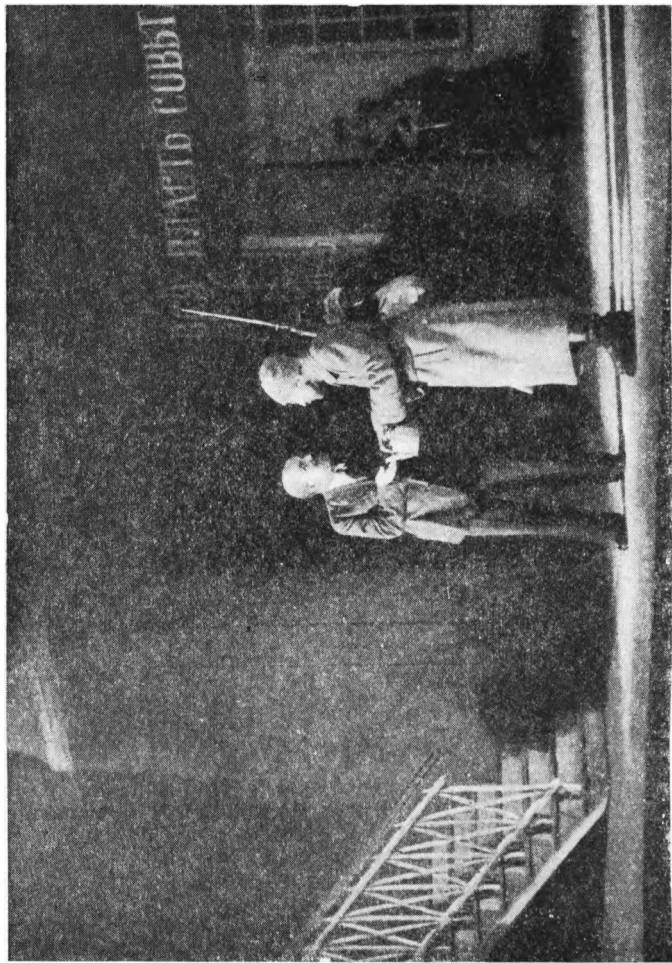
Ильич, прищурясь, смотрит на Василия с укором:

— Я не знаю, как вам. А мне — надо. Врагов нужно знать. Принесите завтра.

Ильич разворачивает одну газету за другой. Характерное ленинское «гм...гм...» переливается всеми интонационными оттенками — от удивления, лукавой иронии, тревоги, презрительной насмешки до спокойной уверенности в победе. Вдруг Ильич весь загорается гневом. Он с силой ударяет кулаком по столу. В его руках—«Новая жизнь». «Какая под-



«Человек с ружьем» Н. Погодина.  
В роли В. И. Ленина — Б. В. Щукин.  
1937 г.



«Человек с ружьем» Н. Погодина

Б. В. Шукин — Ленин и И. М. Толчанов — Шадрин



лость! — с негодованием произносит Ленин.— Какая безмерная подлость!.. Где же граница бесстыдству?» Он выпрямляется с выражением страшной ярости. Он тычет пальцем в газетный лист,- где напечатана заметка под названием «Ю. Каменев о выступлении». В этой заметке Каменев от своего имени и от имени Зиновьева разглашает секретное решение ЦК большевиков о восстании и вместе с Зиновьевым отмежевывается от него.

— Вот полюбуйте, товарищ, Василий, — говорит Ленин,— как эти святоши, эти политические проститутки нас предали. Предали партию, выдали планы ЦК!

Голос Ленина дрожит от гнева и ненависти. Необходимо немедленно ответить на удар контрударом. Он посылает Василия за Сталиным и Свердловым, просит немедленно прийти к нему, а сам садится писать «Письмо к членам партии большевиков».

Щукин добился в картине «Ленин в Октябре» очень многого. Он создал понятный и близкий миллионам трудящихся образ, показал непоколебимую веру Ленина в массы, органическую связь вождя и народа. Щукину очень облегчил осуществление этой задачи исполнитель роли Василия Н. П. Охлопков, с теплотой и проникновенностью сыгравший роль передового русского рабочего. Щукин чрезвычайно убедительно раскрыл гениальную простоту Ильича, его глубоко человеческий юмор и его обаяние, показал темперамент борца, клокучущую энергию и гениальную прозорливость руководителя социалистической революции. Щукин показал, как Ленин умел любить и ненавидеть, как он умел учить и выращивать людей.

Но этого было все же недостаточно. Щукин не достиг настоящей монолитности и глубокой обобщенности образа, не достиг полной творческой свободы в создании ленинского образа. Камерность образа несколько заслонила «большого, настоящего человека мира сего». В дальнейшем предстояло решить задачу более серьезную и более трудную. Никто не сознавал это более глубоко, чем Щукин.

«Если мне когда-нибудь придется еще играть Ленина, я буду играть его совсем по-другому»,— говорил Щукин М. И. Ромму.

6 ноября 1937 года кинокартина «Ленин в Октябре» была показана в Большом театре после торжественного заседания, посвященного двадцатилетию Октябрьской революции. На просмотре присутствовали руководители партии и правительства, присутствовал товарищ Сталин. Картина произвела большое впечатление. И хотя авторам фильма было предложено дополнить финальную часть рядом эпизодов, показывающих более полно события октябрьского переворота, основной образ — образ Ленина в исполнении Щукина — получил всеобщее одобрение. В декабре 1937 года фильм был выпущен на экраны. Б. В. Щукин получил множество писем со всех концов страны от благодарных и взволнованных зрителей. В них и восхищение талантом артиста, и заботы о его здоровье, и глубокая благодарность за великий творческий подвиг.

## 8

В сентябре 1937 года театр имени Евг. Вахтангова приступил к работе над пьесой Н. Ф. Погодина «Человек с ружьем». Спектакль ставил Р. Н. Симонов при участии режиссеров В. В. Кузы, К. Я. Миронова и А. И. Ремизовой. Художник спектакля — В. В. Дмитриев. Роль Шадрина, «человека с ружьем», исполнял И. М. Толчанов.

Щукину одновременно приходилось репетировать в театре и готовиться к съемкам в киностудии. Когда начались съемки, Щукину оставалось для сна не более четырех часов. Комитет по делам искусств при СНК СССР вынес постановление о временном освобождении Щукина от репетиций в театре и о переключении его целиком на работу по фильму. В театре шли репетиции без участия Щукина. В самый последний момент доработать сцены с участием Щукина не представляло особых трудностей, так как Щукин готовил роль Ленина одновременно для театра и кино. Все же перейти из киностудии на театральную сцену, хотя бы и с готовым, вполне созревшим образом, было трудно; надо было внутренне и внешне перестраиваться. Единственной формой отдыха для Бориса Васильевича в эти лихорадоч-

ные рабочие дни были короткие прогулки по арбатским переулкам и починка мебели — Щукин любил столярничать.

В октябрьскую годовщину в Большом театре после торжественного заседания был показан не только фильм «Ленин в Октябре», но и отрывок из спектакля «Человек с ружьем», с участием Щукина и Симонова (исполнявшего роль товарища Сталина).

Затем начались спектакли. Премьера состоялась 13 ноября. Впервые в истории театра на сцене была сыграна роль Ленина.

Этот образ, обретавший от спектакля к спектаклю все новые краски, принадлежит к величайшим созданиям советского актерского искусства, к шедеврам Щукина.

Ленин появлялся в спектакле лишь в восьмой картине (во втором акте). Шадрин, получив декрет о земле, шел продольным коридором Смольного. На нем были винтовка и вещевой мешок, в руках старый жестяной чайник. Шадрин был занят поисками кипятка. Мимо него проходили отряды красногвардейцев. Все спешили. К кому бы ни обратился Шадрин, никто не отвечал. В недоумении он останавливался на просцениуме. В это время в глубине сцены показывался Ленин, быстро шел прямо на зрителя, заворачивал по продольному коридору направо (от зрителя) и брался за ручку двери. Шел напористо и быстро, погруженный в свои мысли, чуть склонив голову на правый бок, как будто рассекая воздух. Левая рука в кармане, в правой газета. Тогда Шадрин бросался через весь просцениум к нему и останавливал его вопросом: «Уважаемый, где бы тут чайку мне... а?» Ленин задерживался, быстро охватывал взором Шадрину, на его озабоченном лице появлялась чуть заметная улыбка, и он спрашивал:

«— Соскучились по чаю... а?»

Ш а д р и н . Ох, и не говорите, уважаемый...

Л е н и н . Ну, пойдемте, укажу».

И с этими словами он быстро шел в противоположный угол, чтобы показать, где взять чаю. Но так как мысли о ходе восстания, о настроении народных масс продолжали им владеть, он по дороге внимательнее вглядывался в Шадрину и видел, что это старый, бывалый солдат,

типичный представитель тех масс, которые он поднял на борьбу за новую жизнь; тогда он замедлял шаги, приостанавливался, у него появлялось желание поговорить с солдатом, задать ему несколько вопросов, чтобы проверить свои собственные мысли.

«Давно воюете?» — участливо и деловито спрашивал Ленин Шадрина, оглядывая его внимательным взором, проникавшим в самую душу собеседника. Да, этот человек из массы мог подтвердить или опровергнуть многие мысли, которые волновали Ленина. В голове уже складывался целый ряд точных, наводящих вопросов. Изумительно интонационное разнообразие, с которым задавались эти вопросы: яснейшая эпическая простота, лукавство и острота соединялись с деловой невозмутимостью. Ленин допытывался у Шадрина: а как немцы? Судя по наблюдениям Шадрина, им не сладко: у них уже пахнет цикорием. Ленин лукаво повторял, посмеиваясь: «Цикорием?», и тут же сразу задавал важнейший вопрос: «Пойдут ли на мировую?» Шадрин ответить определенно не мог. «Ведь у них — царь!..» — «Но ведь и наши генералы мира не хотят,— подсказывал Ленин.— *Как же быть?*» Все предыдущие вопросы были заданы, чтобы поставить этот, чтоб подтолкнуть мысль собеседника, заставить его самого подумать, что надо делать, какое решение принять. Если советская власть скажет солдатам: «Берите дело мира в свои руки», то как, например, поступит Шадрин в этом случае?

«Не оробеете?» — спрашивал Ленин настойчиво, дружески, ободряюще. Это центральный мотив беседы. От активности масс зависит ход истории и судьба народов. И Ленин знает, что Шадрин застенчив, робок, еще не научился управлять, побаивается ответственности, привык исполнять приказания других, а тут события дошли до такой точки, что он принужден принимать решения за себя и за Россию, иначе все погибнет. «Хоть вы... возьмите, к примеру, себя; теперь приходится каждому солдату за судьбу всей России отвечать».

В простых вопросах, которые Ленин задавал Шадрину, звучала громадная требовательность и призыв к осознанию колоссальной исторической ответственности. Каждым жестом, каждым взглядом артист доносил ясную и простую,

как правда, мысль. Чувствовалось, что он органически все охватил и понял в жизни Шадрина, понял его состояние и увидел его судьбу. Шадрин в ответ на вопрос: «Не оробеете? Ведь надо брать на себя ответственность за Россию» — произносил задумчиво: «Страшновато, не спорю». И Ленин тоже задумывался и повторял, углубляясь в мысль: «Да, страшновато». Жизнь предъявила колоссальные требования и не может дать никаких скидок. Робость надо преодолеть, надо немедленно начать действовать. К этому он подталкивал своего собеседника.

Затем следовал ряд вопросов о семье, о хозяйстве Шадрина, быстрых, деловых, точных. И от них переход к винтовке. Всему существу Шадрина был дан громадный боевой толчок. Надо сделать вывод из всего передуманного и пережитого, надо принять решение. Ради этого и шел весь разговор.

С невыразимой смысловой интонацией Щукин в заключение говорил: «А ведь винтовку, товарищ, бросать нельзя». В этой фразе был жизненный смысл всего разговора. В ней было и непоколебимое убеждение, и желание убедить, и полувопрос, и констатация исторической необходимости, и призыв к подвигу. В кино нельзя было передать великой правды и силы этой фразы, потрясавшей весь зал и наэлектризовавшей людей. Во всяком случае, кто слышал эти слова, тот долго не забудет интонации, с которой они были произнесены.

Ленин брался за ремень винтовки и как бы подсказывал последними вопросами то решение, которое Шадрин должен самостоятельно принять. «Тогда пойдем воевать сейчас», — говорил Шадрин решительно, передумав за несколько минут всю жизнь. Это то, чего добивался у него Ленин. И Ленин, задумавшись, как бы заглядывая в даль событий, повторял за ним: «Тогда пойдем воевать сейчас». Потом вспоминал, с чего начался разговор:

«Чаю вы достанете наверху». Он поворачивался, чтобы показать Шадрину, куда идти за чаем, поднимался на несколько ступеней и говорил: «Вы очень правильно рассуждаете, товарищ! Как ваша фамилия?» Получив ответ, пожимал крепко руку Шадрину: «До свидания, товарищ Шадрин». И быстро проходил в комнату направо. Встреча и разговор с Шадриным как бы дополняли последними деталями обширные замыслы

и планы, которыми Ленин был переполнен в ночь восстания.

Щукин в этой сцене показал не только развитие и созревание мысли, он с предельной выразительностью раскрыл сущность ленинского метода агитации. Ленин умел, как никто, слушать людей и внимательно прислушиваться к ходу их мысли. Знание жизни он черпал не только из книг, но и из общения с живыми людьми, из самых глубин народной массы. Беседуя с людьми, он умел расспросами подводить собеседников к нужным выводам и незаметно для них внушать им правильное решение. Он умел пробуждать самостоятельную мысль и инициативу. В этом и заключался ленинский метод агитации. И его блестяще передал Щукин.

От спектакля к спектаклю сцена встречи Ленина с Шадриным звучала все глубже и значительней. В конце концов Щукин добился полнейшей естественности диалога, высшей, гениальной простоты. В. Д. Бонч-Бруевич рассказывал Щукину много замечательных подробностей о характере Ильича. Эти материалы надо было суметь использовать, поэтически, творчески их переработать. И. М. Толчанов посоветовал Щукину смягчить острую характерность образа, отказаться от некоторых внешних приемов, которыми артист пользовался в фильме «Ленин в Октябре». Щукин согласился с Толчановым и создал поэтически обобщенную, строгую, героическую фигуру. Так постепенно в спектакле «Человек с ружьем», в особенности в сцене встречи Ленина с Шадриным, выростали во весь рост образ вождя и образ народа. Очень помог Щукину умный, вдумчивый и упорный в исканиях художественной правды актер И. М. Толчанов, друг и товарищ Щукина, создавший одну из лучших ролей в этом спектакле — роль Шадрина. Он оказался великолепным, честным и верным партнером Щукина в сцене встречи Ленина с Шадриным.

Щукин помог Толчанову не только своим талантом и чуткостью к правде, но и присущим ему благородством в творчестве, уважением к товарищу, участвующему в общей работе.

Щукин всегда обогащал и вдохновлял актеров на репетициях. С величайшей деликатностью, без всякого признака назойливости и подчеркивания, незаметно,

он одарял своими творческими находками и изобретениями, великолепными созданиями своей щедрой фантазии, товарищей, работавших вместе с ним. Щукин был идеальным партнером, чрезвычайно деликатным и внимательным. Никогда он не ставил в неудобное положение другого актера на сцене. И. М. Толчанов рассказывает, что Щукин всегда считался с его привычкой играть вполоборота к зрителю.. Поэтому в совместных сценах с Толчановым Щукин чуть-чуть выступал вперед, давая Толчанову возможность смотреть на него и вместе с тем не терять ощущения зрителя. Эта товарищеская чуткость Щукина всегда очень трогала Толчанова.

Сцену столкновения в штабе с меньшевиками Щукин проводил с большой резкостью и решительностью. Он хотел показать беспощадную ненависть и непреклонность Ленина к врагам.

В комнате рабочего аппарата военного штаба идет горячая работа. Здесь же мнутся «деятели» меньшевистского толка, пришедшие для каких-то переговоров со штабом восстания. Ленин выходит из дверей кабинета, где происходит военное совещание. За кулисами он кого-то жестоко распекает, «...и каждого, кто будет капризничать, обижаться, кто вздумает не подчиняться высшим органам советской власти, мы будем карать очень сурово,— говорит Ленин на выходе.— Очень сурово,— повторяет он, подаваясь обратно в дверь.— Вплоть до расстрела»,— резко заключает он и берет у Никанора трубку, не глядя на нее. Он оторвался от заседания, чтобы переговорить по телефону. «Да, это я. Я по телефону не в состоянии договориться с товарищами из Балтфлота».

И дальше быстро задает подряд множество вопросов не останавливаясь. Все эти вопросы накопились за одну тревожную ночь, их надо срочно разрешить. Ленин непосредственно руководит восстанием. Он должен все знать, все предвидеть. «Как идут дела у балтийцев? Сколько людей они дали на фронт? Как эти отряды обеспечиваются продовольствием? Идут ли боевые корабли к Неве? Вы беретесь проверить лично, точно,— подчеркивает Ленин.— Очень хорошо... *Выясните сами*,— с настойчивостью просит Ленин.— Понимают ли товарищи, что политическое поло-

жение теперь *свелось к военному?*..— Он неоднократно подчеркивает эту мысль.— *Да, да... Бейте без пощады, без сожаления,*— говорит Ленин энергично, насмешливо, зло.— Бейте беспощадно по всем хищникам, трусам, штрейкбрехерам, нашим изящным парламентариям...» Окончив разговор, Ленин встает и собирается уйти на заседание. В это время его останавливают меньшевистские деятели. Ленин резко оборачивается.

«Д е я т е л ь. Я уполномочен говорить с вами».

«Кем?» — очень резко и враждебно спрашивает Ленин.

«Д е я т е л ь. Викжель непримирим. Они угрожают остановить все железные дороги, если...»

«Если?» — еще более резко, с раздражением спрашивает Ленин, прерывая говорящего.

«Д е я т е л ь. Если большевики не пойдут на уступки».

«Кому на уступки?» — уже с несдерживаемым гневом переспрашивает Ленин.

«Д е я т е л ь. У нас волосы поднимаются, когда мы думаем о завтрашнем дне...»

Эта паническая реплика успокаивает Ленина. Со злой иронией, презрением, юмором он говорит: «Зачем волосы то поднимаются? Это нехорошо. Голову надо держать в порядке». И уходит, подчеркивая, что разговор окончен. Но на ходу его перехватывает моряк с фронта. На фронт надо доставить немедленно снаряды, а транспорта нет. «Сейчас же надо решить, снаряды у них должны быть к утру»,— говорит Ленин и тогда только подает руку моряку, что он забыл сделать раньше. Быстро, на ходу, он организует деловое совещание. Оперативно и просто, путем опроса устанавливает, какие виды транспорта существуют и какие доступны в данный момент. На ходу взвешивает каждое предложение: «Автомобильный? Но его у нас нет». Вспоминает про извозчиков. «Извозчики — это ведь тоже транспорт?» Быстро возникает решение: раздобыть список ломовых извозчиков Петрограда, разбудить их и заставить возить снаряды из Петропавловской крепости.

Через некоторое время Ленин возвращается и на ходу повторяет, что политическое положение сводится к военному. Он просит Никанора передать Сталину, что он его ждет для поездки на фронт. В это время «деятели», которых



крайне нервнрует атмосфера лихорадочных военных приговоров, снова пытаются обратиться к Ленину.

Один из них произносит:

«Товарищ Ленин...»

«Л е н и н . Лжете, сударь, не я у вас товарищ».

Эти слова произносятся с вызовом, раздражением, ненавистью. Это формула окончательного разрыва.

«Д е я т е л ь . Мы хотели бы говорить по кардинальным вопросам революции.

Л е н и н . Кардинальные вопросы революции решаются вооруженными массами.

Д е я т е л ь . Живые силы общества...

Л е н и н . А живые силы — это фраза, в которой вообще нет никакого смысла: классовое понятие есть буржуазия (*Ленин делал ударение на «а»*), а вы трусливо, ничтожно, рабски трепещете перед ней...»

Все сказано. Никаких интеллигентских деликатностей с ренегатами и предателями. Просто схватить за шиворот и выкинуть! Ленин это и делает. Он берет пропуска у «общественных деятелей», с негодованием их рассматривает, резким жестом передает Никанору и ищет, кому бы поручить выбросить этих людей за дверь. Взгляд его останавливается на Шадрине.

«Именно вы... товарищ Шадрин. Проводите этих уважаемых господ *вниз* на парадный выход и передайте комендантуре, чтобы их сюда никогда не пускали...» Это сказано брезгливо и официально-сухо, но под конец на лице Ленина появляется улыбка, глаза щурятся от удовольствия: вот так надо с ними всегда поступать! Он в прекрасном настроении. Надевая пальто, он сталкивается с комиссаром по топливу. Происходит великолепный диалог, искрящийся шуткой и юмором.

Комиссар не знает, что ему делать. «Это очень трудно». Ленин, совсем развеселившись, смеясь, подымается на цыпочки и говорит комиссару на ухо, как бы по секрету: «Очень, очень трудно! Невероятно трудно!»

«К о м и с с а р . Но все-таки, Владимир Ильич, что же должен, например, делать большевистский комиссар?»

Л е н и н . Все, все, все!

К о м и с с а р . Вы меня совсем поставили втупик!

Л е н и н (*так же весело*). А вот это уж напрасно...

И с веселой озабоченностью доверительно спрашивает: «Каким комиссаром вас сделали?» Узнав, что комиссаром по топливу, радостно говорит: «Это же чудесно, что вас сделали таким комиссаром». И дает новоиспеченному комиссару ряд деловых советов уже серьезно и строго.

Окончив, спрашивает хитро: «Есть еще вопросы?» У комиссара нет вопросов. Но у Ленина есть вопрос: когда он приступает к работе? Комиссар собирается — с утра.

«Л е н и н. А почему не сейчас?.. Разве ночью нельзя работать?.. Вы уж, пожалуйста, не дремлите, товарищ! Ночь ведь очень хороша для работы, так зачем же откладывать на утро?»

Щукин проводил эту сцену виртуозно, в бурлящем темпе; посмеиваясь и шутя, он давал растерявшемуся человеку, назначенному комиссаром, урок политической грамоты; перемежая насмешку с серьезностью, учил его самостоятельно действовать.

Потом влетал связист с докладом о положении в Балтфлоте. Щукин делался сосредоточенно-серьезным. Лицо хмурилось. Встрепенуто и жадно впитывал в себя новые известия. Военные действия развертывались. Каждый миг надо быть готовым к любому повороту событий. «О времени прибытия войск и кораблей сообщите мне, где *бы я ни был*», — строго приказывал Ленин. Связист, молодой матрос, уходил и на пороге оборачивался, чтобы еще раз взглянуть на Ленина.

...Сцена в кабинете. Ленин один. Он работает, быстро пишет, потом задумывается, лицо его проясняется, он вспоминает о встрече с Шадриным. Да, это и есть Антеева земля... Слышен шелест бумаги. Ленин снова принимается за рукопись. Потом медленно поднимает трубку телефона и закрывает крышку чернильницы. «Соедините меня с редакцией «Правды». Строго и просто он говорит о необходимости изучать и освещать на страницах печати опыт простых, заурядных людей, а главное—освещать его правдиво и верно (Щукин делая жест, схватывающий что-то важное). Надо писать, о чем этот простой человек с фронта, человек массы, человек с ружьем, думает, «надо... (голос строже и убежденнее, медленно и раздельно) взять от него самое глав-

ное... *решающее* (сильно подчеркнуто)... Вот и все пока (чуть строго). До свидания, товарищ». Скупость и сдержанность разговора объясняются тем, что рядом спят. Ленин не хочет никого беспокоить. Он встает, задумывается. Когда раздастся звонок телефона, он сразу снимает трубку, прикрывая телефон рукой. Садится в кресло около стола и начинает разговаривать со Сталиным. Он слушает Сталина и соглашается с ним. «Я прочел ваш проект декларации прав народов». Ленин чуть приостанавливается, обдумывая ответ. «Отношусь к нему так,— говорит Ленин.— Эта декларация прав народов является началом уничтожения расового и национального неравенства на земле». И после короткой паузы доводит мысль до конца: «Она послужит основой будущей конституции Советского государства». Потом дружески и нежно: «Как проводите людей, приходите ко мне». Сталин говорит, что он пропустил все сроки для сна. Ленин смеется: «Вот именно: пропустил все сроки». Смотрит на часы и снова тепло: «Ну, ну, приходите. Жду вас». Берет пальто, накидывает на плечи, склоняется над столом и начинает делать пометки в рукописи.

В том, как проводил Щукин эту сцену, чувствовалось много спокойного раздумья и сердечной заботы. Зрительный зал в эти минуты бывал особенно молчалив и слушал, затаив дыхание.

И, наконец, речь у Смольного. Ленин выходил в осеннем пальто с черным бархатным воротником, в кепке, и обращался к красногвардейцам, матросам и солдатам, вернувшимся с фронта. Ленин, собственно, не произносил речи, а только разговаривал с товарищами, удивительно четко и запросто. Он передавал разговор в вагоне нескольких финнов с одной старушкой. С глубоким интересом он вспоминал слова старушки:

«Знаете, какую оригинальную вещь сказала эта старуха?» Пауза. «Она сказала: «Теперь не надо бояться человека с *ружьём*». Внушительная пауза. Ленин передавал последние слова старухи и, торжествуя, делал ясный вывод: «Когда я это услышал, я сказал себе...» Постепенно вдохновляясь, с большим темпераментом и силой, другим голосом, голосом агитатора-вождя, Ленин говорил о борьбе трудящихся с эксплуататорами, о миссии будущей Красной Армии.

«Теперь не надо бояться человека с ружьем, потому что он защищает трудящихся и *будет беспощаден* (с силой и с широким жестом правой руки) в подавлении господства эксплуататоров...» «Эта агитация непобедима!» (жест, выносящий руки вперед).

При вспоминании о Парижской Коммуне Ленин ускорял темп речи. Он говорил, что рабочие и крестьяне еще не воспитали в себе свойств господствующего класса и чувства государственной ответственности, этого еще «не мог создать переворот сразу (страстный жест—взмах правой руки к груди). Но в том-то и сила, в том-то и жизненность, в том-то и *необходимость* Октябрьской революции (каждая ступень выше тоном, но без всякого ораторского пафоса), что она будит эти качества». Перечисляя, Ленин уверенно рассекает руками воздух. В конце с необычайной внутренней силой, торжественным и гордым тоном он выражал уверенность, что «Республика Советов будет стоять прочно, как *факел* международного социализма» (это кульминация речи, руки подняты вверх).

«Там (жест в сторону)—драка, война, кровопролитие... Здесь — настоящая политика мира и социалистическая Республика Советов!» (Рука простерта вперед.) Таким гордым аккордом оканчивалась речь.

Эта речь-беседа Ленина с бойцами социалистической революции, не зафиксированная в фотодокументе, исполнялась Щукиным от спектакля к спектаклю все более ярко, выразительно и глубоко. Щукин сумел в ней добиться полной слитности жеста со словом. Простые слова, наполненные огненным смыслом, произносились без всякой аффектации, но с громадной внутренней силой. Сначала Щукин говорил совершенно спокойно, ровным и отчетливым голосом, без всякого напряжения, потом порывисто, бурно, с громадной страстностью, в быстром темпе и, наконец, переходил к торжественному и гордому финалу, проникнутому непоколебимой уверенностью в победе. Вся речь произносилась без единого ораторского нажима. Мимическая выразительность Щукина была громадна. Жест скупой, но широкий, порывистый и страстный, иногда бурный, точно соответствующий смыслу речи.

Это было высшее мастерство, и это было высшее выражение жизненности.

Щукинская характеристика Ленина в «Человеке с ружьем» отличалась особой полнотой, несмотря на неполноту и некоторую бледность драматургического материала. Щукин показал огромную сосредоточенность ленинской мысли и воли. Чем труднее и опаснее положение, тем сильнее, энергичнее, мудрее и прозорливее становился Ленин. Щукин показал необычайное ленинское внимание к людям, умение проникать в самые сокровенные тайники их души, подтолкнуть медленно зреющую мысль, пробудить творческую инициативу, вдохнуть в человека веру в свои силы и возможности.

Когда Щукин переспрашивал Шадрина: «Страшно-то?» — в этом повторении вопроса чувствовалось сознание колоссальной ответственности задачи. А в спокойной, полувопросающей фразе: «А винтовку, товарищ, бросать нельзя» — заключен глубокий подтекст, раскрывающий грандиозность происходящих событий и величественный переворот в сознании миллионов людей.

Щукин сумел показать изумительную энергию Ленина, богатство и напряженность его внутренней жизни. Ленина радует рост политической сознательности и активности трудящихся масс, он переполнен громадной любовью к народу, любовью требовательной и нежной. Он гордится своим народом, верит в его талант и непобедимость, в его будущее. С врагами он беспощаден и непримирим. Но в сценах с друзьями и товарищами раскрывается его огромная человеческая обаятельность. Он веселый и жизнерадостный. Ему свойственен глубокий народный юмор, то насмешливо-иронический и хитровато-лукавый, то злой и язвительный, когда приходится сталкиваться с врагами.

Он переживает высокое вдохновение, руководя восстанием: все предвидит, все схватывает, обнаруживает гениальную оперативность, быстро и на ходу принимает самые правильные решения, предупреждает уловки и удары врага, воспитывает людей.

Наедине с самим собою он строг и суров, торжественно-задумчив, но мысли его полны беспокойства за людей, за судьбу народа.

Таков Ленин в изображении Щукина. Этот глубоко человеческий образ, созревший в процессе театральной работы Щукина, затем полностью перешел в кинокартину «Ленин в 1918 году».

Щукину удалось передать самое главное — не столько внешность, сколько сущность образа. Оттого-то созданный им образ так волновал людей.

Щукин включился в спектакль очень быстро — в течение нескольких дней. На первой же репетиции, когда Борис Васильевич загримировался и в восьмой картине вышел на сцену, все его товарищи-актеры были поражены тем, как Щукин сумел перевоплотиться. Это было особенное, ни с чем не сравнимое чувство. Ц. Л. Мансурова рассказывает, что когда она увидела Щукина, у нее хлынули слезы от восхищения, радости и волнения. В уборной она подошла к Щукину, но ничего не могла сказать, только молча пожала ему руку.

На многих спектаклях, когда Щукин появлялся в глубине коридора, весь зрительный зал непроизвольно вставал с места и долго аплодировал.

## 9

Кинокартина «Ленин в 1918 году» была закончена в марте 1939 года.

Сценарий нового фильма интереснее и полнее предыдущего. Это не исторический киноочерк, не хроника, а целостное историческое повествование, имеющее систему более или менее раскрытых образов. Самое задание требовало отказа от внешней характеристики, от портретности, от фотографической точности, от мелочной документальности. Эти особенности сценария соответствовали тем творческим запросам, которые возникли у Щукина к 1938 году. Борис Васильевич понял в это время, что самая добросовестная имитация действительности является ложью в искусстве, что повторить Ленина все равно невозможно. Поэтому, не отказываясь от жизненной и документальной точности, он стремился схватить сущность образа, воплотить живой харак-

тер в его динамике и развитии. Громдных результатов Щукин достиг уже в «Человеке с ружьем». Созданный Щукиным сценический образ был принципиально новым разрешением задачи по сравнению с его предыдущей работой. Но Щукин не довольствовался достигнутым, непрестанно от спектакля к спектаклю дополнял, изменял и углублял свою роль. Образ Ленина в кинокартине «Ленин в 1918 году» отличался еще большей зрелостью и глубиной. Идейно-тематически это самый значительный образ Щукина.

Основная, ведущая тема картины — сущность социалистического гуманизма. В самом начале картины Горький приходит к Ленину с просьбой отпустить на поруки одного арестованного профессора, говорит, что ему тяжело смотреть на страдания людей (пусть даже ненужных), что наряду с необходимой жестокостью иногда проявляется жестокость излишняя. Горький понимает, что без жестокости старый мир сломать и переделать невозможно, но в борьбе иногда страдают люди, мало виновные и невинные. Ленин отвечает, что Горький опутан цепями жалости, что она отравляет горечью его сердце и мешает ему различать правду, что в драке не на жизнь, а на смерть трудно определить, какой удар необходим, а какой лишний. Он с величайшей осторожностью и деликатностью пытается переубедить Горького косвенным путем: он задает вопрос о том, какими методами надо бороться с врагами, старому рабочему кадровику Коробову. Коробов крайне удивлен таким вопросом и с негодованием отвергает всякую мягкость и снисходительность по отношению к смертельным врагам, старающимся задушить молодую Советскую республику. Он призывает в свидетели Горького, который лучше всех знает природу врагов. Горький смущен, немного пристыжен, понимает, как хитро, умно и ловко его разыграл Владимир Ильич, а Ленин чрезвычайно доволен эффектом своего приема и весело, по-детски хохочет до слез.

Картина показывает гигантскую жестокую борьбу Советской республики с силами контрреволюции в тылу и на фронтах, беспощадную ненависть врагов, не останавливающихся ни перед какими кровавыми средствами для уничтожения советского строя, цепь восстаний, мятежей, загово-

ров, убийств, покушений, вплоть до покушения на жизнь Ильича.

«Да,— говорит Ленин в конце картины,— конечно, это ясная, яснейшая, очевиднейшая истина: мы должны немедленно коренным образом изменить методы борьбы. Без жесточайшего подавления сопротивляющихся классов, без железной... нет, стальной, диктатуры наша революция, да и всякая революция, неизбежно погибнет».

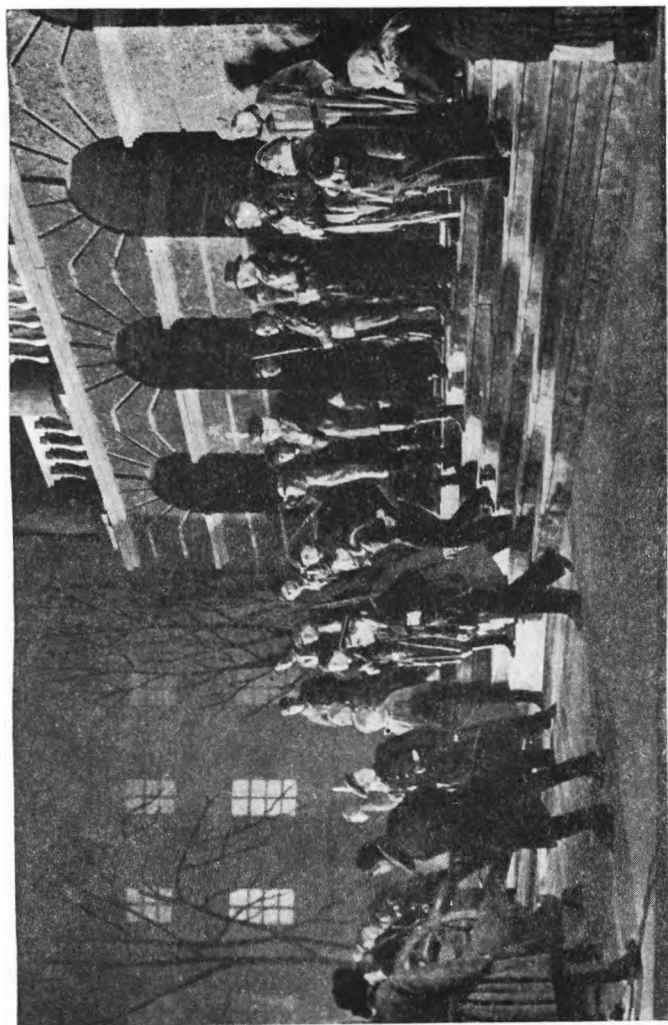
Социалистическое общество учит беспощадности к врагам. Надо уметь ценить людей, но надо уметь и требовать. Подлинная любовь к человеку всегда требовательна. Какую нежную любовь и дружеское расположение Ленин испытывал к Горькому! С каким тактом он искал путь к сердцу пятилетней Наташи! С какой товарищеской нежностью и уважением обращался к Коробову, старому питерскому пролетарию, «чудесному, беспокойному человеку»!

Но зато с каким пнемом и негодованием относился Ленин к тем, кто в разгар страшной борьбы проявлял мягкотелость, бесхарактерность, гнилой либерализм, беспечность, слабодушие или тупое самодовольство. Ленин беспощаден в своей требовательности к людям. Он очень резко отчитывает старого большевика Полякова за гнилой либерализм по отношению к саботажникам. «Так вот, усвойте,— говорит в запальчивости Ленин,— никакие революционные заслуги в прошлом, никакой партийный стаж, никакая седая борода не будут нами приниматься во внимание — категорически! — когда речь идет о компрометации советской власти!»

Во время разговора с Горьким кто-то по телефону пробует согласовать с Лениным кандидатуру на какую-то руководящую должность. Ленин решительно и резко протестует: «Его посылать нельзя. Прежде всего он решительно не умеет никого слушать, а только поучает. Кроме того, он убежден, что умнее всех. Какой же это руководитель?» Щукин в обоих случаях говорит суровым и резким тоном.

В личной жизни Щукин и сам умел быть непримиримо суровым, когда речь шла о коренных интересах дела, об унижении человеческого достоинства и всяких проявлениях





Сцена из спектакля «Человек с ружьем» Н. Погодина.



Кинофильм «Ленин в 1918 году».  
В роли Ленина — Б. В. Щукин. Кулак — Н. С. Плотников.

хамства. Поэтому ленинская гневная резкость была им передана с подлинной силой.

Четыре сцены являются центральными в этом фильме: эпизод с Наташей, эпизод с кулаком, эпизод на заводе Михельсона и сцена болезни Ленина после его ранения.

Беспризорная пятилетняя Наташа забрела в коридор Совнаркома. Она начинает горько рыдать, когда ее собираются вывести. Быстро подходит Ленин. Он резко требует, чтобы девочку оставили в покое, опускается на корточки и берет ее за руку. «Пойдем со мной, я тебе дам сахару». Девочка послушно идет за Ильичем. Он ведет ее в свой кабинет, дает ей сахар, карандаш и бумагу и говорит: «Если хочешь, побудь тут у меня, будем работать. Ты будешь рисовать, а я буду читать». Вся эта сцена располагала к сентиментальности. Но Щукин облагородил эпизод. Заняв Наташу, он погружается в чтение сводок и переставляет флажки на картах. При этом Ленин не теряет общения с девочкой, которая инстинктивно поверила Ильичу, сразу с ним освоилась и чувствует себя в его кабинете как дома. Из расспросов Ленин узнает, что родители Наташи умерли от голода. Он быстро встает из-за стола, подходит к девочке, высоко поднимает ее двумя руками и смотрит ей в глаза с сердечным волнением. Это чистый человеческий порыв. В нем нет ни тени расслабляющей чувствительности. Это порыв сильного человека, и он завершается большим государственным решением. Поставив девочку на пол, Ленин несколько раз нервно проходит по комнате, потом останавливается у телефона. Он звонит, во-первых, Надежде Константиновне, не возьмет ли кто из наркомпросовских работников к себе ребенка, просит выяснить срочно. И, во-вторых, звонит Дзержинскому. Голос его полон гнева и ненависти. Он требует, чтобы спекулянты хлебом были немедленно расстреляны и чтобы об этом было широко оповещено население. «И впредь каждого спекулянта расстреливать, как организатора голода»,— добавляет он еще более жестко и резко. Вешает трубку и сейчас же ее снимает: «...что, если бы ВЧК взяла на себя заботу о детях? Необходимо немедленно все силы бросить на спасение беспризорных детей». Владимир Ильич радуется, что Дзержинский этот вопрос уже сам обдумал. И дело не в том, что

Щукин блестяще вскрывает моральный и идейный смысл каждого слова и каждой фразы. И даже не в том, что Щукин показывает единый последовательный поток мыслей и душевных движений, возникших в начале рассказа пятилетней девочки и приводящих к решению о расстреле спекулянтов хлебом и организации трудовых коммун ВЧК. Дело в том, что в этой сцене Щукин осязательно и потрясающе ясно раскрывает сущность социалистического гуманизма. Деятельная и чуткая любовь к человеку неотделима от целеустремленной борьбы против всех порождений человеческих страданий и унижений, против эксплуататорских классов и их агентуры.

Вторая сцена — эпизод с кулаком. Ленин заходит в кухню и видит крестьянина. С приветливым радушием он начинает его расспрашивать, как идут дела в деревне. Когда тот заговаривает о мужицкой правде, Ленин настораживается. И еще добродушно, иронически переспрашивает: «А разве есть такая отдельная мужицкая правда?» Крестьянин начинает со злобой говорить о продотрядах. Ленин сразу меняет тон и спрашивает в упор: «А у вас сколько отобрали хлеба?» Этим вопросом сразу разоблачен кулак. Голос Ленина становится сухим и резким, он задает вопрос за вопросом, и все в цель. Кулак петляет, говорит, что не о нем речь, что за ним стоит кой-какой народишко. Ленин понимает, что разговор принял чрезвычайно принципиальный характер, что он может принести ему ценные сведения о намерениях кулачества. Он выпроваживает Евдокию Ивановну из кухни, закрывает дверь и возобновляет разговор: «Так что вы хотели мне сказать?» Кулак молчит. «Вот видите, ищите правду, а до конца не говорите». Тогда кулак откровенно излагает свою программу: если советская власть не изменит продовольственную политику, «мужик» хлеба не даст.

— Мужика нет,— спокойно говорит Ленин, внимательно разглядывая кулака.— И между прочим вы это отлично знаете. А есть бедняк, есть середняк и есть кулак. Верно?

— Нет, неверно!—со злобой отвечает кулак.— Есть мужик справный, хозяин... И есть лодырь.

— Лодырь — это бедняк?—спрашивает Ленин с ироническим раздражением.

— По-вашему — бедняк, а по-нашему — лодырь!

— По-вашему — хозяин, а по-нашему — кулак, мироед, который эксплуатирует деревню, старается подорвать советскую власть... И это у вас — у кулаков — не выйдет.

— Ну, что же, гражданин Ленин,— с наглой, откровенной угрозой говорит кулак.— Россия — страна мужицкая. Мы и без города проживем! Ситца не дадите — в холстину оденемся. Сапог не дадите — в лаптях проходим! Но уж если мужик хлеба не посеет...

— Измором, значит, возьмете?

— Город сам подойдет!

— Отчаянную картину вы нарисовали,— с нарочитой тревогой говорит Ленин.— Нехорошую картину нарисовали. Значит, выходит, вы пришли как бы объявить нам войну?

— Вы — человек ученый. Вам виднее,— соглашается кулак.

Все сказано. Стороны хорошо поняли друг друга. На угрозу Ленин отвечает беспощадной угрозой.

— Ну что ж! Запомните и передайте тем, кто вас послал, хотя бы и без мандата: советская власть — штука прочная. Рабочие и Крестьяне создали ее не на год и не на десять лет! Назад пути не будет. Никому! Пока вы, кулаки, существуете, хлеб вы будете отдавать. Не отдадите — возьмем силой. Пойдете войной — уничтожим. Вот вам и вся правда. Настоящая рабоче-крестьянская правда.

— Запомним... ваше превосходительство,— тихо и угрожающе произносит кулак.

Щукин наполняет каждую свою реплику глубоким смыслом. Бытовой эпизод приобретает характер столкновения смертельных, непримиримых врагов. Все тонкие и сложные переходы чувства, от добродушного любопытства и радушия вначале, через пытливый и острый интерес к такому яркому экземпляру врага, как этот «земляк», пришедший прощупать, не пойдет ли советская власть на уступки,— в середине беседы и до откровенного объявления войны на уничтожение в конце, переданы Щукиным с предельной четкостью и ясностью. Ильич, заложив руки в карманы, стоит против кулака с выражением безграничного любопытства, презрения и ненависти. В его гневных репли-

ках сверкают искры злого юмора. Щукин проводил всю сцену виртуозно. По силе выразительности это, может быть, самая значительная сцена в фильме. Неотразимая моральная сила сообщала особую убедительность всем репликам Щукина в этом диалоге. В них чувствовались большая любовь к родине, вера в победу. Подтекст беседы чрезвычайно тщательно разработан великим артистом.

Третья сцена — эпизод на заводе бывш. Михельсона — показывает нерасторжимую связь Ленина с рабочим народом. Тема Ленина-вождя разработана и сыграна в этом эпизоде глубже и значительнее, чем во всех других аналогичных произведениях. Кроме того, в нем показана и сила Ленина-оратора, Ленина-трибуна.

Щукин здесь произносит самую большую речь в своей жизни. Речь Рогачева в «Летчиках» на аэродроме перед массовой, хотя она и не была записана на пленку, а только произнесена, речь Михайлова перед декабрьской забастовкой в «Поколении победителей», речь Ленина у Смольного в «Человеке с ружьем» — были подготовкой к этой речи на заводе бывш. Михельсона.

Речь Ленина звучит просто, естественно и убедительно. Щукин сумел с максимальной свободой и непосредственностью выразить черты Ленина-агитатора, его простую, ясную, исчерпывающую манеру говорить с аудиторией, обращение к сознанию и совести каждого слушателя, умение вести за собой массы людей, мобилизовать их на величайшие исторические действия.

Эта свобода явилась результатом громадного труда. Щукин долго работал над каждой фразой, пытаясь достигнуть предельной четкости, точности и ясности речи, добиваясь того, чтобы каждый оттенок мысли дошел до зрителя, чтобы не пропало даром ни одно слово. Он с увлечением лепил один речевой образ за другим, тщательно прорабатывая текст речи и ее звуковую выразительность. Борис Васильевич говорил, что в кино слово должно играть даже более ответственную роль, чем в театре. В своей беседе о театре и кино, записанной Х. Н. Херсонским, Щукин указывал, во-первых, на громадную доходчивость слова и, во-вторых, на очень большие технические возможности для повышения выразительности слова в кино. А между тем

«слово в кино еще только-только зарождается, и не только слово как речь актера, но и слово как литература. У нас ужасная литература в этом смысле. Почти все слова, которые произносятся с экрана, не хочется запоминать. А нужно найти настоящие слова»<sup>1</sup>. Щукин всегда чрезвычайно активно вмешивался в драматургию фильма. Он всегда самостоятельно работал над текстом сценария, проверял все слова и фразы на слух, делал реплики естественнее и живее, слова точнее и выразительнее, конструкцию речи стройнее и правдивее. Иногда, редактируя текст, Щукин изменял и его смысл.

Все предложения Щукина обычно принимались и вносились в монтажные листы, ибо были безупречны и повышали художественное качество диалога. В щукинском архиве сохранились четыре последовательных варианта сценария фильма «Ленин в 1918 году». Все они тщательно проработаны и изучены, носят следы самого добросовестного анализа. Щукин не прекращал работы до самого момента съемок, отбирая все правдивые и естественные реплики и выкидывая или изменяя стертые, бесформенные и фальшивые.

Вместе с драматургом, режиссером и исполнителями других ролей он лепит и шлифует буквально каждое слово. Н. А. Лебедев, автор книги «Щукин — актер кино», проделал интересную работу: он сопоставил тексты авторского сценария фильма, режиссерского сценария по экземпляру щукинского архива и текст монтажных листов и изучил все изменения, внесенные Щукиным. Получились интереснейшие результаты. В речь Ленина на заводе бывш. Михельсона вставляется упоминание об убийстве Урицкого, отсутствовавшее в авторском сценарии, выбрасываются слова и целые абзацы, написанные плохим, шаблонным языком, вся речь приобретает живой, естественный, призывный характер, становится ярче, яснее, теплее.

В сценарии в конце речи был такой абзац:

«Тройная бдительность, осторожность и выдержка, товарищи! Все должны быть на своем посту. Предатели, уже осужденные волей народа, должны быть беспощадно уни-

<sup>1</sup> «Искусство кино», 1940, № 4.

чтожены. Не может быть успешной революции без подавления сопротивления эксплуататоров!.. Мы гордимся, что делали и делаем это!»

В такой горячий и острый момент, после оглашения записки врага, эти слова звучали холодно и тускло («должны быть уничтожены», «подавление сопротивления», «делали и делаем это»).

Щукин совместно с Роммом в корне перерабатывают эпизод. Испробовав несколько редакций, они останавливаются на следующем варианте, снова упоминающем об убийстве Урицкого:

«Убийством товарища Урицкого контрреволюция объявила нам белый террор. *(Шум, крики.)* Спокойно, товарищи! Предатели, осужденные волей народа, будут беспощадно уничтожены!»

Большая работа проделывается над заключительной частью речи.

В сценарии она была записана так:

«Пусть хнычут дрянные душонки и бешенствует буржуазия! Удержать советскую власть, удержать и закрепить победу трудящихся над помещиками и капиталистами можно только при строжайшей, железной власти сознательных рабочих! Помните, товарищи рабочие: у нас один выход — победа или смерть!»

В редакции, вошедшей в фильм, она сильно отличается от первоначального текста:

*«И пусть бешенствует буржуазия, пусть хнычут дрянные душонки. Наш ответ, товарищи рабочие, будет таков: тройная бдительность, осторожность и выдержка! Все должны быть на своем посту. Помните, товарищи рабочие: у нас только один выход — победа, ибо другой выход — смерть — не к лицу рабочему классу»<sup>1</sup>.*

Это уже не простая лепка фразы, а переосмысление текста. Ленин не мог говорить о смерти как о выходе. Он мог говорить только о победе.

Щукиным блестяще сыграна реакция Ленина на записку врага. В разгар речи, когда Ленин говорит о трудностях и о размахе революции, когда слитность его с массами слу-

<sup>1</sup> Лебедев, Щукин—актер кино, стр. 124—128.



шателей достигает наивысшей точки, в его руки попадает переданная кем-то записка. Он разворачивает ее, спокойно прочитывает, не прерывая речи, и потом, как бы для подтверждения своих слов, читает ее содержание.

— И вот поступила записка. Послушайте, что здесь сказано: «Власть вы все равно не удержите. Шкуры ваши натянем на барабаны».

Гул. Рев возмущения.

— Спокойно, товарищи! Спокойно, товарищи! Я вижу—  
рто писала не рабочая рука. Вряд ли написавший эту записку осмелится выступить здесь.

Шум. Крик. Голоса: «Пусть попробует!»

Ленин поднимает руку:

— Я думаю, товарищи, что он и не попробует.

Каждое слово Щукина в этом эпизоде — предел выразительности. Спокойно и строго он говорит: «И вот поступила записка». И все слышат: «Послушайте, как она характерна для колоссального напряжения нашей борьбы, вот голос врага!» С гневом читает он текст записки. Он сдерживает ярость аудитории, и за словами успокоения слышится гордость, что рабочая рука не могла написать такой записки.

Когда Щукин оканчивал речь, аудитория разражалась восторженными аплодисментами. Сила перевоплощения была такова, что участники массовки как бы превращались в слушателей Ленина. Все забывали, что они работают в съемочной группе. Все верили, начиная с режиссера и кончая самым равнодушным статистом, в подлинную жизненность происходящего. Страстная речь Ленина наэлектризовывала и вдохновляла людей. Когда Ленин пробирался через густую толпу, на ходу отвечая на вопросы и прощаясь с товарищами, его подъем передавался всем присутствующим, а когда раздавался предательский выстрел, неподдельный ужас и негодование охватывали участников массовки.

Четвертая сцена — болезнь Владимира Ильича. Трудно определить, какая из четырех сцен самая сильная. Во всяком случае сцена болезни наиболее трудная. Там, где исключаются жест и движение, там, где жизнь человеческой души может быть передана только очень тонко намеченными инто-

нациями и мимическими проявлениями, там сыграть трагедию великого человеческого духа и «выход из нее с честью и славой победы» — вещь почти невозможная. Но Щукин это сделал.

Он даже мечтал в третьем фильме сыграть совсем неподвижную сцену, которая дала бы почувствовать жизнь души и движение характера при минимальном использовании внешних выразительных средств.

Ленин борется со смертью. В комнате полумрак. Тяжелая одышка колеблет грудь больного. Страшная, смертельная усталость давит на веки. Черты лица обострились. Но смерти нельзя уступить.

«Почему... мне не несут... сводки с фронтов?» — говорит Ленин, стараясь побороть одышку, и снова впадает в забытье. Откуда-то издали доносятся неясные голоса, но всегда доходящие до сознания. Больной бредит. И вдруг сквозь бред и забытье он улавливает каким-то особым чутьем присутствие дорогого человека — присутствие Горького. Его еще нет у постели больного, но Ленин слышит голос Горького, его шаги. Он просит впустить Горького.

— Тебе кажется, Володя. Там никого нет. Это дождь,— говорит Н. К. Крупская.

Ленин пытается подняться.

— Нет, это Горький, пусть войдет.

И действительно, появляется Горький. Он подходит к постели Ильича, но тот снова впадает в забытье и начинает бредить.

— Где же Алексей Максимович?—с тоской шепчет Ильич.— Почему он не идет?

— Здравствуйте, Владимир Ильич,— говорит Горький и незаметно утирает слезу.

Тогда Ленин открывает глаза, к нему вернулось сознание.

— А... а... Алексей Максимович,— улыбается он устало.

И снова — забытье.

Он шепчет в беспамятстве Горькому:

— Алексей Максимович, посидите немножко. Я сейчас вернусь... сейчас... вернусь... Вот так... Хорошо как...

Горький осторожно берет руку Ильича, и это прикосновение как бы возвращает Ленина из забытья.

— К сожалению, меня пустили к вам с условием,— говорит Горький.— Нам придется помолчать.

Легкая тень улыбки появляется на лице Ильича.

— Быть вместе с вами — и вдруг молчать! Обидно!..

Он протягивает свою ослабевшую руку и опускает ее на руку Горького. Так лежит Ильич, и рядом с ним сидит Горький, нежно держа его за руку. Сила дружбы сильнее всех слов, сильнее самой смерти.

В этой сцене Щукин сыграл не физическое изнеможение и не физическое страдание, а борьбу сильного и непреклонного человеческого духа со смертью. Переходы от забывья к сознанию были показаны как трагическое борение великой души. Мастерство Щукина достигло огромной глубины, и без сильнейшего волнения нельзя было следить за его игрой.

Несмотря на большой успех картины, сам Щукин считал, что он не исчерпал свое задание до конца. Напротив, он искренне полагал, что только уяснил себе содержание и методы работы, только начал овладевать материалом. Он мечтал продолжить работу.

Мы не знаем, каких новых успехов мог добиться Щукин, смерть застала его в расцвете сил и таланта. Но то, что создано им в «Человеке с ружьем» и в кинокартине «Ленин в 1918 году», является огромным достижением советского искусства нашей эпохи.

Щукин дал настоящий пример зрелого и свободного искусства, решающего самые большие тематические и творческие проблемы. В своих новых работах над ролью Ленина он преодолел пору ученичества, документальной связанности и иллюстративной ограниченности.

Все, кто имел счастье работать с Щукиным, понимали это. Участники картины «Ленин в 1918 году» писали в статье, посвященной памяти актера:

«В нашей последней работе над фильмом «Ленин в 1918 году» было сорок самых радостных дней, которые мы без всякого сговора прозвали щукинскими днями. В эти дни весь наш коллектив — от режиссера до осветителя — подтягивался, было празднично и торжественно. Наша огромная и пока что неуютная студия становилась теплой и светлой. Сегодня щукинский день! Сегодня мы увидим человека


с детски-нежной улыбкой, чуточку грустными от природы глазами и большими теплыми руками. Он скромно скажет: «Знаете, мне кажется, что эту сцену надо бы сделать так...» Но обладая даром красноречия, он дополнял свои слова жестами, причем жестами не иллюстративными, а какими-то особенными, шукинскими, самостоятельно выражающими сложную и глубокую мысль.

Это был Шукин, раскрывающий задачу образа.

А через час мы видели Ленина — сложного, разнообразного, гневного и обаятельного, бесконечно великого и простого. Мы видели живого Ильича. Да и не только мы, повседневные участники работы, но и двухтысячная массовка профессионалов подчинялась его воле, зажигалась его страстной речью, искренне переживала его страдания<sup>1</sup>.



<sup>1</sup> Газета «Кино», 11 октября 1939 года.



Глава седьмая

## ТЕАТР И КИНО

Щукин пришел в кино робким учеником, но постепенно, освоив специфику киноискусства и кинопроизводства, приобрел все навыки, необходимые для работы в кинематографе.

Щукин с самого начала прекрасно понимал, что кино существенно отличается от театра, что оно может создать замечательные произведения искусства, не умаляя прав театра. Он видел разницу в мастерстве актера кино и актера театра, но он понимал, что и в театре и в кино нужна высокая актерская культура. В ответ на приветствие коллектива Мосфильма поздравлявшего его с успехом в фильме «Летчики», Щукин писал, что он добросовестно пытался усвоить специфические особенности мастерства актеров экрана, чтобы «вступить в борьбу с самим собой для смягчения приемов театрального мастерства» и *«приобретения новых ценностей, одинаково необходимых и в кино и в театре»*. Эти новые приобретенные им ценности помогли Щукину создать полноценный образ Ленина одновременно в театре и кино.

Технические возможности кино шире и виртуознее технических возможностей театра. Кино глубже, шире и нагляднее овладевает пространством и временем. Оно обладает большим простором в выборе объекта, вооружено

исключительно гибким искусством монтажа. Кино обладает широчайшим, почти беспредельным охватом действительности (как литература) и способностью передавать этот материал миллионам людей. Кино является идеальным средством общения между народами.

Театр обладает гораздо меньшей подвижностью в пространстве и времени. По сравнению с кино его технические средства ограничены. Но зато театр обладает непосредственной силой воздействия на аудиторию, живой связью между художником и зрителем. И это делает театр самым человечным и живым из всех искусств. Никакое абстрактное воодушевление актера перед микрофоном или съёмочным аппаратом не может заменить живого общения актера с аудиторией.

Театр обеспечивает актеру наиболее благоприятные условия для творческой работы. Театр больше считается с индивидуальностью актера, со всеми особенностями его характера и культуры. В театре актер имеет в своем распоряжении подготовительный период работы до перехода на сцену, в театре он живет образом с самого начала и играет не только свою роль (если он подлинный художник), но в своей роли и весь спектакль. Не то в кино. В кино актер должен уметь играть отдельные куски, разделенные любимыми промежутками времени и в любой последовательности. Актер, как правило, приступает к съёмочной работе, имея самое общее представление о своей роли, и не участвует в монтажной трактовке образа.

Участие Б. В. Щукина в кинопостановках подняло культуру кино на высшую ступень и способствовало осуществлению нормальных творческих условий для работы актера.

Первые пробные съемки со Щукиным в киностудии «Мосфильм» оказались неудачными. Движения его были скованы, связаны, лицо выражало полнейшую растерянность. Все его раздражало и выбивало из творческого состояния, мешало сосредоточиться и овладеть собой. Необходимость сразу сниматься, без совместного обсуждения плана фильма с режиссером и партнерами, без периода подготовительной работы и застольных репетиций, оскорбляла Щукина. Превратиться «в вещь», «в натуру», «в материал для режиссера», который единолично определяет за-

дачи и характер эпизодов и монтирует их в картину, казалось бессмысленным и ненужным. Участвовать в создании образа, который лепится другими руками, казалось издевательством.

Когда Щукин кое-как привык к техническим условиям киносъемки и освоился со спецификой кино, он постепенно установил новые творческие взаимоотношения со сценаристом и режиссером. Работая с режиссером Ю. Я. Райзманом над кинокартиной «Летчики», он прежде всего добился переработки текста. Произносить слова, которые застревали в горле, были безжизненны, он не умел и не мог. Отсюда активное вмешательство Щукина в драматургию фильма, его работа над улучшением текста сценариев.

Щукин вспоминал о своем участии в киносъемках «Летчиков»: «Вначале мне было страшно трудно, я был беспредельно скован, я не мог ходить; за мной идут, снимают, а я не могу идти — ноги не идут, меня качает. А потом мы в поездке жили недалеко друг от друга и почти каждый вечер встречались с режиссером. Режиссер Райзман приходил ко мне, спрашивал: «Ну как?» Я говорил, что мне трудно. Мы вместе переработали текст. У нас идет спор, обмен мнениями, столкновения, и потом мы приходим к общему решению. Это очень помогает съемке».

После переработки текста и обсуждения задачи отдельных эпизодов и фильма в целом определялся актерский репетиционный сценарий. В архиве Щукина хранятся не режиссерские сценарии фильмов, а репетиционные актерские сценарии, разработанные им самим. Щукин, как известно, каждую реплику проверял на слух. Он работал над текстом дома, готовясь к репетициям. И во время репетиций он продолжал эту работу совместно с режиссером и партнерами по данной сцене. Эту работу он не прекращал до самого момента съемок. Он настоял на том, что съемки начали планироваться в последовательности, максимально походившей на нормальную репетиционную работу. Он не добился полностью осуществления всех условий, необходимых для творческого (а не только производственного) процесса. Но он поставил в наиболее конкретной форме вопрос о минимальных культурных условиях для

работы. Если Щукин достиг громадных творческих результатов в кинокартине о Ленине, то это объясняется, не в последнюю очередь, тем обстоятельством, что с самого начала съемок установился полный контакт между ним и режиссером М. И. Роммом. Щукин не только идейно влиял на монтажную трактовку образа, но и фактически принимал участие в процессе монтажа.

Щукин протестовал с самого начала своей работы в кино против того, что процесс игры поставлен в ненормальные условия: «Там все решительно мешает». Щукин никогда не снимал своего возражения против основной трудности игры в кино, против отсутствия «одного из самых драгоценных компонентов — публики, зрителей». «Живого отклика нет,— говорил Щукин.— Получается, что это театр для самого себя, и только предчувствие дальнейшего, будущего зрителя дает некоторое оправдание того, что делаешь». В своей беседе с Х. Н. Херсонским о театре и кино Щукин возражал против перехода к съемкам без предварительных застольных репетиций. «В кино застольная работа должна наиболее цениться,— говорил он,— потому что в кино важно принести некоторое внутреннее богатство материала». Щукин негодовал на некультурные условия творческой работы в кино. Самое передовое из искусств, обязанное своим происхождением новейшим научным открытиям и изобретениям, должно создать нормальные условия для художника: недопустимо, чтобы «живой человек, актер приспособлялся к несовершенной технике» и тем самым снижал свое искусство.

Кино дало Щукину очень много, оно увлекало его «возможностью видеть себя, понять свой материал и свои недостатки» и возможностью создать такой тонкий рисунок, какой немислим в театре. Театр многое решает грубо, театр не дает такого увеличения лица, звука, таких нюансов, такой близости, как в кино, где человек рассматривается почти в лупу.

Щукин считал, что в кино должны быть воспитаны кадры крупных актеров-мыслителей, отличающихся высокой творческой культурой, знанием жизни, разнообразной и красочной палитрой. Щукин был против утверждения масок на экране, ибо кинематограф требует более вир-



туозной и тонкой игры, нежели театр, а маска сковывает душевное движение. Поэтому Щукин возражал против маски Чарли Чаплина, хотя ценил его очень высоко. «Он необыкновенно интересно, выразительно мыслящий артист. И меня он интересует больше всего как режиссер всей картины и самого себя. Во всяком случае он всегда умен,— в самые глупые моменты он необычайно умен. Каждым своим шагом он говорит всегда об очень больших мыслях».

Уже приводилось мнение Щукина о значении слова в кинофильме. В картине не должно быть ни одного лишнего, трафаретного, невыразительного слова. «А между тем какой невыразительный язык у нас часто так безответственно звучит с экрана, передается миллионам людей и ничему не учит! Каждый актер кино может завидовать актерам театра, которые играют Шекспира, Островского, Гоголя, Горького, Грибоедова. В кино надо ставить Пушкина в стихах. «Бориса Годунова» надо ставить. Это большое дело: страна услышит стихи Пушкина. Кино обязано записывать Яхонтова. Надо с экрана услышать актеров, которые умеют хорошо читать Пушкина»<sup>1</sup>.

Щукин не только хорошо освоил специфику киноискусства. Он смело наметил основные творческие задачи кино, его обязанности перед будущим. Своим участием в кино Щукин поднял удельный вес актера в этом искусстве. Актер стал поэтом-художником, одним из авторов кинокартины и автором-драматургом своей роли. Искусство актера — вот душа театра и кино. Б. В. Щукин не догадывался, как много творческих вопросов он поднимал и разрешал в своей творческой деятельности, какое благотворное значение имели его мысли об искусстве, его страстная заинтересованность в истине, его энтузиазм. «Я думаю, что прежде всего нужно чувствовать энтузиазм,— говорит Чарли Чаплин.— Я думаю, что вдохновение — это главным образом энтузиазм. Я полагаю, что вдохновение приходит от заинтересованности, от преисполненности интересом!»<sup>2</sup>


<sup>1</sup> «Искусство кино», 1940, № 4; также журнал «Театр», 1940, № 4.

<sup>2</sup> «Вдохновение». Из книги «Чарльз Спенсер Чаплин», Госкиноиздат, 1945, стр. 174.

Придя в кино, Щукин увидел бескрайные горизонты; придя в кино, он предъявил к себе самые беспощадные требования. «Настоящий мастер никогда не может быть довольным собой» (А. В. Луначарский). Ему всегда хочется двигаться вперед и охватывать все новые явления жизни. Щукин страдал от среднего качества искусства, с которым мы часто миримся, и стремился к подлинному мастерству.

Он никогда не был доволен собой, требовал от себя большего. Но и от других он требовал, чтобы они не топтались на одном месте, не повторяли однообразных и изношенных форм, не уставали искать, добивались высших результатов, то есть не переставали быть мастерами.





*Глава восьмая*

## РОЛЬ ГОРОДНИЧЕГО

### 1

Роль городничего — наиболее полноценная роль Щукина в классической пьесе. Он давно мечтал о подлинной классике, об образах громадной идейной масштабности и совершенного мастерства. За несколько дней до смерти, в кругу близких товарищей, он мечтал о роли Фамусова в «Горе от ума», о комедиях Мольера, о роли Бориса Годунова в гениальной и до сих пор не раскрытой трагедии Пушкина, о роли короля Лира в трагедии Шекспира.

В образ городничего Щукин вложил весь свой талант, всю свою фантазию. До премьеры оставалось всего несколько дней. Роль городничего была готова, созрела и обещала стать крупнейшим событием в жизни русского театра. Но на этой самой высокой ноте жизнь Щукина внезапно оборвалась. Образ городничего сохранился в памяти только небольшой группы его товарищей, участвовавших с ним в работе над спектаклем. «Щукин лепил образ предельного совершенства и силы необыкновенной!» — говорит Б. Е. Захава в своем некрологе<sup>1</sup>. Все, кому посчастливилось видеть Щукина в этой роли, утверждают, что это было ге-

<sup>1</sup> «Советское искусство», 8 ноября 1939 года.

ниально, что Гоголь был раскрыт необычайно полно и глубоко.

Городничего Щукин готовил с женой, Татьяной Митрофановной, и режиссером, своим другом Борисом Евгеньевичем Захавой. Многие из их предложений он принял, но шел, как всегда, своим самостоятельным путем. Получилась новая, смелая, неожиданная трактовка традиционного образа. Комедия Гоголя была рождена вновь. Все мирозерцание ищущего истины художника отразилось в этой новой трактовке. Щукин давно желал сыграть городничего, но когда он получил эту роль, ему стало поистине страшно. То не была боязнь ответственности, но наоборот — полное осознание всей величины и трудности задачи.

В течение продолжительного времени Щукин не знал, за что зацепиться, как играть, чтобы было интересно, не знал, в чем художественное и морально-идеологическое оправдание постановки «Ревизора». В этот период своей жизни Щукин много болел. Летом 1938 года он лечился, как всегда, в Железноводске, потом отдыхал в «Форосе», в 1939 году лечился в Барвихе. Он был переполнен заботами и думами, связанными с новым воплощением образа Ленина в кино. Одновременно надо было решать вопрос о постановке «Ревизора». Об этом спектакле театр думал давно, инициатива в выборе пьесы принадлежала Щукину. Он сам предложил осуществить на сцене театра постановку лучших пьес русского классического репертуара, прежде всего Гоголя, потом Грибоедова, Пушкина, Островского, Сухово-Кобылина. И вот ему представилась возможность сыграть роль городничего, которую он считал самой значительной и трудной в русской драматургии. Надо было решить вопрос: ради чего ставить «Ревизора»? Кому интересен образ городничего? И как его играть, чтобы он был интересен? Прежде всего, конечно, следовало обратиться за помощью к самому Гоголю.

## 2

В «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора», Гоголь пишет:

«Умный актер, прежде чем схватить мелкие причуды и

мелкие внешние особенности доставшегося ему лица, должен стараться поймать общечеловеческое выражение роли... О частных сценах и мелочах он не должен много заботиться. Они выйдут сами собою удачно и ловко, если только он не выбросит ни на минуту из головы этого гвоздя, который засел в голову его героя...

Одна из главных ролей есть городничий. Человек этот более всего озабочен тем, чтобы не пропустить того, что плывет в руки. Из-за этой заботы ему некогда было взглянуть построже на жизнь или же осмотреться получше на себя... Заманчивые блага жизни обуяли им и сделали то, что в нем очерствело и огрубело чутье слышать положение и страданье другого...»

В «Замечаниях для господ актеров» — во вступлении к комедии — Гоголь характеризует городничего: «Очень неглупый, по-своему, человек. Хотя и взяточник, но ведет себя очень солидно... Говорит ни громко, ни тихо, ни много, ни мало. Его каждое слово значительно».

Городничий не прямолинейный злодей, не элементарная отрицательная фигура. Он более сложное явление. Гоголевский метод характеристики требует показа сложных характеров, глубокой психологической мотивировки поведения и взаимоотношений действующих лиц. Поэтому так боится Гоголь карикатуры: «Больше всего надо опасаться, чтобы не впасть в карикатуру». Гоголь требует от актера умения рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая представляет постоянный предмет мыслей. «Прежде следует схватить... душу роли, а не платье ее» («Предупреждение»).

Требование показа сложных характеров связано с требованием *реалистического обобщения* образа и *моральной его оценки*.

*Очень скромно одетый человек*, выражающий точку зрения автора, говорит в «Театральном разезде», что в комедии «сильней и глубже всего поражено смехом лицемерие, благопристойная маска, под которой является низость и подлость, плут, корчащий рожу благонамеренного человека».

*Молодая дама* в «Театральном разезде» говорит о смехе в «Ревизоре»:

«Оттого, что выведена была наружу та подлость, низость, которая в какое бы платье ни нарядилась, хотя бы она была и не в уездном городке, а здесь, вокруг нас,— Она была бы такая же подлость или низость: вот отчего смеялась». Молодая дама попала в самую точку. В частном надо показать общее. *«Лицо должно быть типом многого, разбросанного в разных русских характерах»*<sup>1</sup>.

Каждый гениальный поэт создает общечеловеческие типические образы, выражающие конкретно-исторические характеры, но подобные характеры могут встречаться в различные эпохи и в различной социальной среде.

Одним словом, если показывать городничего как образ, выражающий сущность, колорит и стиль своей эпохи, то не нужно ли показать в особенности те черты его психологии, которые не изжиты и в наше время?

Образ городничего неотделим от гоголевского смеха, который «значительней и глубже, чем думают», который «углубляет предмет», «дает ясно знать, чего требуют от нас закон, долг и справедливость», который является могущественным средством морального очищения жизни.

### 3

Текстом роли городничего Щукин начал овладевать летом 1938 года. 6 августа 1938 года он пишет жене из Железноводска: «В общем я на ногах часов в 7—8. Уже взялся за «Ревизора». Учю текст последних трех актов. Думаю к «Форосу» все выучить, чтобы там переключиться на Ленина... Завтра приезжает в наш санаторий М. М. Тарханов. Мы — как Бим-Бом. Мне всегда интересно с ним быть. Я очень рад. Может быть, еще чего-нибудь урву от него для городничего. Да и вообще от него почерпнуть материала его масштабности очень нужно».

24 августа 1938 года он пишет жене: «Работа над «Ревизором» нагрязно окончена. Текст в основном выучил. В деталях останавливаюсь и путаюсь, но грубая часть работы отвалилась. Теперь пойдет уточнение текста и трени-

<sup>1</sup> Н. В. Г о г о л ь . Орывок из письма к одному литератору.



**Б. В. Щукин.**  
1938г.



Рисунок Б. В. Щукина, сделанный им в поисках внешнего образа  
городничего («Ревизор» Н. В. Гоголя).

1938—1939 гг.



ровка, чтобы о нем меньше думать». В «Форосе», куда Б. В. поехал из Железноводска и где его ожидала семья, он все свое время продолжает посвящать роли городничего. В мертвый час он уходит в горы и там под скалой или под деревом продолжает биться «всеми своими силами, соками и порывами» о «твердыню гоголевского текста» (письмо к Н. С. Пучкову в конце того же месяца).

Обычно городничий изображался очень тупым, ограниченным солдафоном, примитивно хитрым, грубым. Щукину гоголевский Антон Антонович представлялся совсем иначе. Это человек умный, можно сказать — значительный. Он «мошенников над мошенниками обманывал, пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать, поддевал на уду», «трех губернаторов обманул!» «Да что губернаторов!» Он человек исключительной ловкости, тонкой хитрости и даже большого обаяния. Это умная и талантливая натура, очень энергичная, активная и страстная, с богатой и сложной внутренней жизнью.

Он не может пассивно предаваться созерцанию и выжидать стихийного развития событий. Он должен активно вмешиваться в события, чтобы их направлять по выгодно-му для себя руслу.

Щукин играл крепкого и талантливого человека, умеющего приспособиться ко всяким переменам фортуны, наглого плута, уверенного в своем искусстве надуть и обирать людей, но увлекающегося борьбой с препятствиями на пути к своей карьере. Его провалил темперамент. У него страсть к действию, громадная внешняя и внутренняя подвижность. Когда он дает в экспозиции свои нелепые наставления чиновникам, он всем своим существом передает скрытый в диалоге подтекст: «Давайте не говорить о существе дела — это безнадежно, сделанного не воротишь: столько наворовано и расхищено, что лучше не касаться этого вопроса. Можно только навести внешний лоск, как-нибудь прикрыть безобразия, чтобы они не бросались в глаза. Можно только обмануть, облапошить или перетянуть на свою сторону. Это — максимум успеха».

Щукинский городничий — по-своему спортсмен, человек азарта, он испытывает творческое вдохновение, стремясь всех обогнать, он загорается мыслью всех

обкрутить. И такой талантливый, смелый, инициативный и неглупый человек срывается! Конечно, городничему до слез обидно, что его провели, одурачили — и кто? — какой-то вертопрах, фитюлька, щелкопер!

Щукину захотелось, увидав душу роли, существенные черты образа, найти и платье, представить внешность Антона Антоновича Сквозник-Дмухановского. Сохранились многочисленные рисунки Щукина — «варианты грима», а по существу портреты городничего.

На этих рисунках городничий — благообразный, солидный, внушительный мужчина. Лицо очень умное, хитрое, иногда злое, барственно-скептическое. Конечно, он должен отличаться от всех других чиновников своим характером, манерами, складом.

На одних рисунках волосы бобриком, легкие зачесы на висках ко лбу, легкие баки, большой лоб, мясистый нос, хитро прищуренные маленькие глаза. Двойной подбородок, хитрость и лукавство в сжатых губах. Сначала — открытый лоб и чуть выющиеся волосы и бакенбарды, потом — в последних вариантах грима — косматые, стоящие кверху брови, густые и жесткие волосы, прищуренные глаза, плотно сжатые, тонкие губы, очень хитрая, скептическая и злая улыбка. Никакого добродушия. Плотоядный нос, несколько отвислые щеки, толстая, заплывшая жиром шея, мясистые уши. В выражении лица — ум, большой опыт, настороженность, черствость.

Фигура такая же выразительная, как и лицо: вот он, приземистый, в вицмундире, в высоких ботфортах, стоит, вытянувшись, выпятив большой живот и опустив руки по швам, вот он склонился перед кем-то с заискивающим и поддобострастным видом, вот, засунув руки в карманы, он застыл в выжидательной, нацеливающейся и угрожающей позе. Очень красноречивые и выразительные рисунки.

#### 4

Образ городничего был создан Щукиным, но не был им показан. Все, кто видел последнюю работу Щукина, считают, что это была одна из самых счастливых и удачных ролей замечательного актера. Щукина несколько не инте-

ресовала задача во что бы то ни стало не походить на своих предшественников. Его занимало другое: глубоко и самостоятельно, глазами советского актера заново прочесть этот образ и воплотить его на сцене. Щукину в роли городничего необходимо было преодолеть всякие следы гротеска и шаржа, которые отягощали стиль вахтанговского театра в недавнем прошлом. Он считал, что такая задача стоит и перед другими участниками комедии. В этом смысле Щукину принадлежит добрая доля режиссерского замысла спектакля.

Что сохранилось от щукинской работы над городничим? Общая концепция роли, выношенная, продуманная, записанная самим Щукиным; рабочий экземпляр «Ревизора» с пометками Щукина, содержащими характеристику городничего, формулировку главных задач и отдельные мысли по поводу пьесы; рисунки грима, сделанные рукой Щукина, воспоминания участников спектакля; материалы Л. Д. Вендровской, научного сотрудника музея театра имени Вахтангова, которая записывала репетиции спектакля (эти записи обработаны в статье «Работа Щукина над «Ревизором», напечатанной в № 10 журнала «Театр» за 1940 год).

Общая концепция образа вытекает из заметок к «Ревизору», составленных Б. В. Щукиным в 1939 году.

В архиве Щукина сохранились следующие его записи:

«Семьянин, *чревоугодник, любит плоть свою*, дочь, жёну, азартен в достижении своих целей, всегда маневрирует, и чем труднее положение, тем активнее, азартнее, вдохновеннее (талантливее).

Часто обращается к богу (набожен), любит читать и петь по-церковному, обдумывая в это время свои дела. Суеверен (сны, приметы, предрассудки, страх перед ними).

Для второго акта. «Инкогнито» во всей своей таинственности и во всей силе беспощадного разоблачителя (ревизор, всевидящий чиновник из Петербурга, с неизвестными полномочиями, скрывающийся под чужой фамилией, званием и пр.).

Надо найти волнообразную линию самочувствия и поведения городничего: то озабоченность и беспокойство, то

ирония над собственным положением, то углубленная сосредоточенность, анализ своих дел, итог и возможные перспективы (отрицательные), то *уверенность, что проскочит*. то авось, то бог, то опыт, то расчет на взятки, то паника перед неизвестностью «инкогнито» и всеми приметам, то *мобилизация творческих сил и административных приемов на борьбу за свое житье-бытье*.

Моментами впадает в нескрываемую панику, когда тонет в уликах, доходит до слез и унижения...

Надо найти ритуал приема высших чиновников (сановников из Петербурга), найти так, как понимал это в глубокой провинции наш городничий.

Администратор, чиновник, начальник города, военный, безнаказанный, бесконтрольный.

*Стяжатель, накопитель* (весь в процессе накопления, так сказать, *в разгаре азарта обогащения, сколачивания себе и капитала, и обстановки, и проч., и проч.*). Всё в дом!

Черты, отдельные качества человека, которые пригодились бы в период создания образа. (Перечисляется ряд фамилий.— П. Н.).

Стороны ханжества, мнимой высокой морали, авторитетные суждения по любым вопросам, острота отношения к окружающим и умный критический глаз.

Не надо торопиться. Больше уверенности в себе, свойственной провинциалам. Есть своего рода гордость и *бахвальство своей служебной практикой и талантами изворотливости*, живучести и некоторой верой в кривую (везение, авось бог поможет), расчет на слабые стороны, ошибки противника. Градоначальник — игрок в шашки, карты и *вообще непрочь сыграть в рискованную игру*, и чем острее положение, тем острее и дальновиднее, многообразнее, от тонких до рискованных приемов, делает свои шаги городничий.

Городничий воюет по-разному — и один, и с чиновниками, или со своим штатом полицейских, и воюет не только с ревизором, чиновником из Петербурга, «инкогнито» и наделенным, невидимому, неограниченными полномочиями, но он по мере развертывания событий все более и более захватывает все стороны жизни своего города, и с каждой минутой улик и врагов становится все больше и больше.

И под именем «злодеи мои»—здесь все униженные и оскорбленные городничим. Это полицейские, и слуги, и купцы, и горожане, и чиновники.

Надо нарисовать себе город.

Человек эмоциональный и при всей хитрости и практичности, опытности и изворотливости не *лишен способности увлекаться*, и поэтому почти всюду трудно угадать, врет ли он, или действительно так чувствует и думает (то есть искренен ли), и только отдельные свои же собственные реплики или реплики партнеров разоблачают его, а вести себя надо со всем серьезом и наивозможнейшей искренностью и чистотой, как богобоязненный, несколько обойденный начальством самородок. Но каждый удачный свой ход непрочь так или иначе отметить, чуть хвастануть по дороге.

Некоторые вопросы Хлестакова в третьем акте вызывают перед ответом напряженную минуту среди чиновников, и каждый раз городничий сам берется разрешить неловкость. Очень любит довести паузу до такого предела, когда всем ясно, что, кроме него самого, никто не может вывернуться, и он с нескрываемым чувством своего превосходства произносит слово (третий акт до прихода семьи). Вся дальнейшая часть (до ухода Хлестакова спать) есть борьба городничего с паникой, охватившей чиновников, которой в конце концов незаметно подчинился и сам городничий (ва-ва-ва-ва-шество, ваше превосходительство!).

Хвастовство. При всяком удобном случае непрочь похвалиться и своими доблестями, и трудным случаем в какой попал и из которого все-таки вышел победителем. Лишен излишнего конфуза за только что случившуюся неловкость или смешное свое положение. Вообще *не лишен критики себя* и своего положения (глаз на себя есть), *но без психологических мук* и пр.

В нем есть и безапелляционность утверждений, и процесс сомнений, в нем есть и паника, и храбрость, и хвастовство, и сатирическое к себе отношение, *и хамство*, и проявление нежности к дочери и жене, и даже к кое-кому из соратников (Свистунов, Степан Ильич). Любит рассуждать вслух, желательно в присутствии кого-нибудь. *Любит*

*планы строить.* Надо построить общий план (предварительные сражения с имеющим приехать ревизором из Петербурга).

Вспомнить и держать все время в уме, и чем ближе и острее опасность, тем беспокойнее.

Все наиболее сильные и последние по времени *прегрешения*, взаимоотношения с купцами, гражданством, взятки, притеснения... унтер-офицерская вдова, арестанты (служебные преступления), деньги строительства мостов и вообще строителств (церковь при богоугодном заведении), поставки интендантству, пьянство, грязь, запущенность, картежная игра, мордобой...»

В этой записи содержится полная режиссерская экспликация образа городничего. В заметках на рабочем экземпляре «Ревизора» дан исчерпывающий анализ всех положений и поведения действующих лиц, глубоко продуманный образ всего спектакля.

## 5

Первому акту предшествует общая характеристика положения, в котором очутился городничий, и его поведения. Щукин пишет: «Ко всем и всему окружающему у городничего точное, исчерпывающе выраженное отношение. Питер и особенно ревизор, и особенно этот ревизор, ему не ясны. В течение всего дня бился городничий, чтобы распознать ревизора и тем сделать верный ход и выиграть для себя ревизию. Крупная игра сложной тактики на победу — вот что происходит в спектакле. Цель жизни городничего — «жить, брать от жизни все, упиваться и наслаждаться». «Временами, когда осознает игру, которую затеял, и свои шансы, впадает в трусость, минутную панику, сам над нею смеясь и оглядывая себя со стороны. Иногда качает со вздохом головой, но азарт берет свое». «Живуч, мажорен, жаден до жизнедеятельности. Жаден до командования, с тем чтобы смачно жить, все прибрать к рукам». «Городничий должен говорить про себя: «Я еще буду расти. -Я человек с будущим. У меня еще все впереди».

Щукин очень долго бился над первой фразой. Ужасно не хотелось начинать, как обычно, с испуга. Городничий

получил известие о ревизоре раньше всех. Он мобилизован, с радостью и удовольствием вступает в бой. Он не имеет права теряться. Щукин считал неверным начинать игру с панического испуга. Никакого испуга сначала нет, а есть психологическая подготовка к преодолению препятствия. Городничий оценивает совершившийся факт (приезд ревизора) постепенно и медленно. Только при таком психологическом ходе возможно нарастание действия.

Первое действие начиналось с длинной пантомимы ожидания. Через некоторое время из кабинета выходил городничий. Он произносил свою фразу: «Я пригласил вас, господа» — спокойно, с удовольствием, интригуя. Сообщив новость, уходил в кабинет за письмом, с таким же спокойствием и озабоченностью возвращался, садился за стол и начинал чтение письма.

Очень ярко обыгрывалась сцена сборов в гостиницу. Городничий сразу принимал на веру сообщение Добчинского и Бобчинского. Щукин дал замечательный ответ, почему такой умный, бывалый и смелый человек, как городничий, поверил в прерогативы такого проходимца, как Хлестаков. Сообщения Добчинского и Бобчинского о приезде чиновника совпали с письмом о возможном появлении ревизора инкогнито. Городничий, страстная, активная натура, испытывал некоторое внутреннее смятение и принимал сообщения городских сплетников за факт. Нетерпение и темперамент понесли городничего по неверному пути. Ему необходимо было подготовить себя к новому событию, и не было времени разбираться во всех его тонкостях. Он готовился к атаке с азартом. Щукин этот кусок называл: «Перед страшным судом», «Перед прыжком в неизвестность», «Мобилизация. Напряженнейший учет за и против, как при внезапной атаке. Петр Первый на стройке». Таковы надписи на полях.

Л. Вендровская описывает поведение Щукина после разговора о письмах:

«Все умолкали. Почтмейстер в раздумье тихо запевал «Лучинушку», ему так же тихо подтягивали остальные. На этом фоне Щукин начинал бормотать какие-то молитвы. Он стоял, опершись рукою о стол и задумавшись. Изредка он покачивал головой или слегка менял

поворот. Выражение его лица ежеминутно менялось. Свободной рукой он делал мелкие жесты, как бы отгоняя от себя что-то, то прикидывая на пальцах, то выражая жестом недоумение. Ладонь его сжималась и разжималась; он то задумчиво поглаживал обеими руками спинку кресла, то снова застыл неподвижно.

Молчание прерывалось репликой судьи: «Да, нехорошее дело заварилось». Когда городничий узнавал, что Хлестаков и есть ревизор, он вставал потрясенный и машинально крестился. В крайне смятенном состоянии он направлялся в кабинет, выходил оттуда совершенно опустошенный, почти больной, еле передвигая ноги, потом садился на диван, задумавшись, и произносил про себя: «Позор, поношение...» Но постепенно брал себя в руки, становился активным, к нему возвращалась самоуверенность, и он начинал отдавать приказания чиновникам и полицейским».

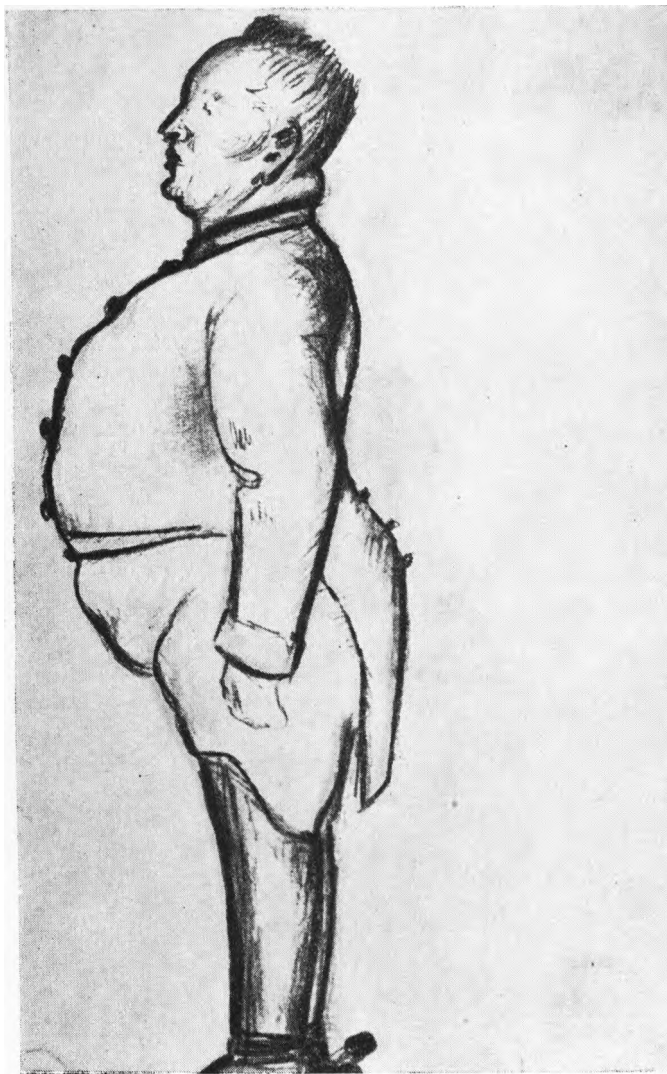
Разговор с частным приставом носил характер некоторой интимности. Отдавая распоряжения о сломанном заборе, Щукин хитро улыбался, потирал руки, даже слегка приседал от удовольствия. Частный пристав принимал эти приказания со смехом. Быстрые и выразительные руки городничего с шулерской ловкостью извивались перед носом частного пристава. «Да разметать наскоро старый забор, что возле сапожника, и поставить соломенную вежу, чтоб было похоже на планировку. Оно, чем больше ломки, тем больше означает деятельности градоправителя». Руки Щукина подробно рассказывали, какие стены смогут оградить от глаз приезжего чиновника мусорные кучи как соломенные вежи изобразят планировку. Оба плута понимали друг друга. О постройке церкви при богоугодном заведении городничий говорил приставу совсем интимным тоном,—это самое уязвимое для него место, он пугался мысли, что его преступление может раскрыться. После этого разговора все направлялись к выходу, но городничий, дойдя до дверей, возвращался и приглашал всех присесть: он вспоминал, что, согласно примете, надо посидеть. Щукин садился на стул рядом с приставом и говорил ему о Держиморде: «Да сказать Держиморде, чтобы не слишком давал воли кулакам своим; он для порядка всем ставит фонари под глазами — и правому и виноватому». При этом





Городничий. Рисунок Б. В. Шукина.

1938—1939 гг.



Городничий. Рисунок Б. В. Щукина.  
1938—1939 гг.

Щукин одной рукой крестился, а другой энергично показывал, как Держиморда ставит кулаком фонари, потом руки перепутывал и крестился кулаком.

По-настоящему городничий испугался, когда впервые встретился с Хлестаковым. Он ожидал увидеть важную персону, а вдруг увидел фитюльку. Это его окончательно выбивало из колеи. Но постепенно он брал себя в руки и начинал быстро соображать, как бы эту фитюльку обкрутить при помощи жены и дочери. С отчаянной решимостью Щукин быстро входил в номер Хлестакова. Ему навстречу так же быстро и решительно вылетал Хлестаков. И оба, как вкопанные, останавливались лицом к лицу, застыв в ужасе, впившись друг в друга испуганными глазами. Они долго не могли произнести ни слова. Начало этой встречи Щукин называл: «Кролики». На полях пьесы он пометил: «Оцепенение, потеря сознания. Ждут казни». У городничего от страха захватило дыхание и во рту пересохло. Каждый из них себя считает кроликом, а другого удавом. Он долго шевелил губами и бормотал что-то невнятное, прежде чем произнести свои первые слова: «Желаю здравствовать».

Хлестаков, немного оправившись, хорохорился и возвышал голос. Городничий продолжал говорить тихо, ему казалось, что все пропало, и он решал во всем раскаяться. Чем больше расходился Хлестаков, тем сильнее робел городничий. При словах Хлестакова о деньгах у Щукина начиналась долгая мимическая игра. Он соображал, не намек ли это, а если намек, то, может быть, в этом спасение. Стоя за спинкой кровати, на которой сидел Хлестаков, он робко протягивал Хлестакову деньги. Тот мгновение был в нерешительности, а затем внезапно брал и с жаром пожимал руку городничему, тот расцветал. После взятки, данной городничим, оба начинали чувствовать себя легко и свободно, в своей привычной сфере. Городничий разговаривал с Хлестаковым уже без боязни, стараясь расположить его в свою пользу и взвешивая, как дело повернется дальше, если пригласить Хлестакова переехать к нему на квартиру. Ведь дома жена, дочь, уют. Как-то там он устоит?

В третьем акте городничий, как и другие чиновники, в повышенном настроении. Все друг другом довольны, реви-

сор оказался покладистым и любезным человеком. Кажется, гроза проходила. Но городничий держал ухо востро. «У него свои приемы, свои способы воздействия на начальство, свои меры защиты. Он лъстит, нежен, хитер, ловок, подхалим и пр. с начальством. Груб, циничен и пр. с подчиненными». Так записывал Щукин на полях своего рабочего экземпляра.

Городничий великолепно приспособлял свое поведение к поведению Хлестакова, которое он расценивал как тонкую маскировку. Щукин великолепно передавал быстрые переходы от страха к радости и надежде, от низости и отчаяния к высокомерию и торжеству. Городничий—Щукин мгновенно понял, что за тонкую штучку представляет собой Хлестаков. И начинал талантливо и умело ему подыгрывать. В сцене вранья городничий так же быстро предавался отчаянию и малодушию. Он ловил каждое слово и каждое движение Хлестакова. Пламенное воображение рисовало ему величественные картины власти и ужасные картины своего падения в бездну. Когда окончательно опьяневший Хлестаков клал голову на колени Анны Андреевны и та застыла в неподвижности, боясь потревожить покой высокопоставленного лица, городничий испуганно таращил глаза на лежавшего Хлестакова и, уже совершенно не владея собой, заикаясь от волнения, начинал невнятно бормотать: «А-ва-ва-ва...», потом голос его срывался и переходил в визгливый собачий лай. Хлестаков оказывался такой важной персоной, какую невозможно себе и во сне представить.

Когда Хлестаков уходил в сопровождении потрясенного городничего отдыхать, на сцене оставались маменька и дочь, которые начинали спорить о том, на кого из них больше поглядывал галантный гость. В это время из внутренних комнат выходил городничий. Он старательно вытирал пот с лица, потом садился за стол и начинал есть кусок пирога. Все трое долго молча ели, постепенно входя в себя. Городничий испытывал перед Хлестаковым «не страх, а трепет, восторг, переходящий в благоговение». Потом он снова овладевал собой и умело заигрывал с Осипом. Он примерял цилиндр уснувшего Хлестакова и мечтал о том, что и он мог бы высоко подняться по служебной лестнице.

Чем чорт не шутит! Темперамент и азарт снова его захлестывали.

Когда в четвертом акте «разражалась катастрофа» купцы пробивались к Хлестакову, городничий с криком: «Не погубите!» вбегал в комнату и бросался на колени перед ревизором. Он начинал, жалко захлебываясь, оправдываться и защищаться, перечисляя свои вины. Когда Анна Андреевна разясняла ему положение и показывала на обнимающихся Хлестакова и Марию Антоновну, городничий долго ей не верил, с гневом и испугом отклонял такое предположение, как совершенно фантастическое, не верил и Хлестакову, предполагая с его стороны какой-то новый каверзный ход, машинально и испуганно благословлял молодых людей и только после этого приходил в себя. Он оборачивался, осознавал действительность, его охватывало настоящее экстатическое состояние. «Что за чорт! В самом деле! Целуются!» И городничий с торжеством бросал на стол свою фуражку. Бурная радость охватывала все существо этого пройдохи. В своем торжестве он становился даже трогательным и величественным.

Пятый акт — апофеоз величия городничего и катастрофическое его падение. В продолжение четырех актов городничий «прицеливался, изучал, сражался, разжег бой и выиграл сражение, самое большое в своей жизни» (формулировка Щукина). И теперь его мечта почти сбылась: конечно, он будет губернатором. Он предавался сладким грезам. У него поэтическое настроение. Он долго сидел молча, погруженный в свои думы, и, наконец, осторожно заводил разговор с женой об открывшихся им жизненных перспективах. Он мечтал, как его жена будет блистать в Петербурге. Он очень хороший семьянин и очень влюблен в жену. От сентиментально-мечтательного разговора он постепенно переходил к более реальному упоению своим счастьем. «От радости он потерял бдительность и оглядку», — говорил Щукин. «Валяй в колокола, чорт возьми! Уж когда торжество, так торжество!» Он в умилении целовал жену и дочь. И желание городничего внезапно осуществлялось: колокола начинали звонить.

«Как ты думаешь, Анна Андреевна: можно влезть в генералы?..» Среди этих тщеславных и алчных вожделений

(«аппетит приходит во время еды») городничий неожиданно подходил к авансцене и, доверительно обращаясь к публике, самым задушевным и искренним тоном, как бы рассчитывая на сочувствие и понимание, говорил: «Ведь почему хочется быть генералом?»

Купцов он встречал с невинным видом, словно недоумевая, почему они явились. «А! Здорово, соколики!» — иронически приветствовал он их. «Что, голубчики, как поживаете?.. Что, самоварники, аршинники, жаловаться?» — зловеще спрашивал он. Воспоминание о тюрьме, куда его хотели засадить купцы, приводило городничего в неистовство, и голос его гремел, как гром. Когда купцы падали перед ним на колени, он успокаивался и отечески отчитывал их,—сначала свысока, величественно, даже добродушно. Но постепенно городничим снова овладевал гнев, он набрасывался на них зверем, рвал за бороды, а потом отходил, и становилось ясно, что все это было не серьезно и что они столкнутся. Он заканчивал почти мирным, проповедническим тоном, укоряя и журя купцов, устанавливая новые нормы контрибуции. Такой городничий был живее и страшнее.

Потом появлялись гости. Городничий был упоен и растроган. Только чиновники, его сослуживцы, могли наиболее полно оценить величие его победы, его возвышения, его счастья. И в это время являлся почтмейстер со своим чудовищным известием.

Городничий, убитый и потрясенный, свалившийся с головокружительной высоты в бездну, несколько минут сидел в стороне, в то время как все общество с упоением и жадным любопытством читало письмо к Тряпичкину. Среди всеобщих сетований и взаимных пререканий городничий неожиданно вставал и начинал свой знаменитый монолог: «Как я? нет, как я, старый дурак! выжил, глупый баран, из ума!..»

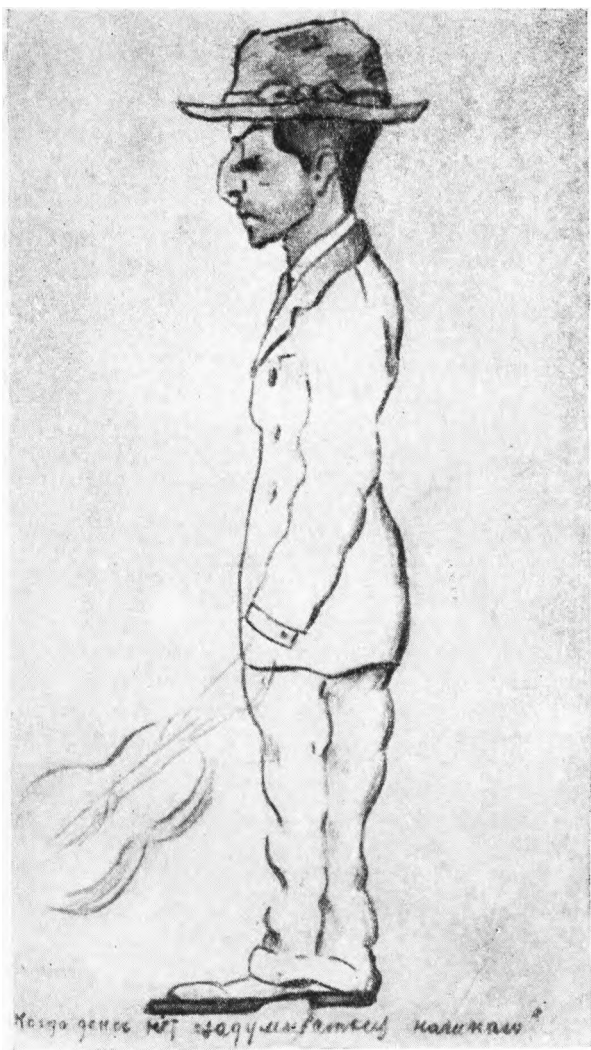
В своем монологе Щукин возвышался до предельного обобщения. Кастовая замкнутость, отсутствие общественной самодеятельности, подавление инициативы, раболепство, бюрократическое высокомерие вельмож, карьеризм и зазнайство — вот против чего с потрясающей силой обрушивался Щукин.





Л. М. Леонидов.

Дружеский шарж Б. В. Шукина.



Р. Н. Симонов.

Дружеский шарж Б. В. Щукина.



Вот таким алчным, жадным, фламандски полнокровным, темпераментным и охваченным пафосом стяжательства изобразил Щукин городничего. Сверхзадача городничего — не только удержаться, но и > подняться, всех поглотить и над всеми восторжествовать. Сквозным действием в постановке Художественного театра была задача — спастись. Театр имени Вахтангова, со Щукиным во главе, остановился на другой задаче — обжечь, облапошить, надуть.

Щукинский городничий — воплощение не только определенного исторического социально-экономического уклада, но и *воинствующего корыстного мещанства*. Его стихия — чревоугодие и стяжательство. Он живет, чтобы есть и копить. Азарт обогащения и корыстолюбия — основная его черта. Кроме того, он обладает чудовищной живучестью, даром приспособления. Он маневрирует, мобилизует свои силы и свою власть, изворачивается, угрожает. Он непрочь сыграть в рискованную игру, он верит, что «проскочит». Но он не желает нести никакой ответственности, он хочет жить легкой, безнаказанной жизнью, *без обязанностей, долга и морали*.

Такой городничий бесспорно явился бы громадной творческой и моральной победой Щукина, крупнейшей его заслугой перед советской культурой и театром.

## 6

Щукин работал над ролью городничего около года. Обдумывал эту роль он, конечно, в течение ряда лет. Работал, как всегда, с громадным напряжением всех сил. Над одной интонацией он иногда бился в течение нескольких недель. Так, ему долго не удавалась первая фраза, обращенная к почтмейстеру. С каждым из чиновников он разговаривал по-особенному: с одним грубовато, с другим вежливо, в зависимости от истинного отношения к каждому из них. С большим трудом и добросовестностью Щукин составлял биографию городничего. Очень кропотливо искал правду рук. У его городничего были мягкие, барские руки, привыкшие ничего не делать. Так же добросовестно и точно Щукин искал выражение и прищур глаз, характер улыбки. Даже

умение сидеть на мебели — на кресле, на стуле или на диване — бесконечное число раз выбиралось и проверялось. О походке нечего и говорить: походку и окраску голоса Щукин всегда определял с самого начала.

Работа над ролью городничего протекала в очень трудных условиях. В значительной своей части она совпадала с работой над образом Ленина. Шли обычные для Щукина заготовки следующей роли — Кутузова. Работал он в авральные периоды ежедневно до 5 часов утра, а в 9 часов утра уже опять нужно было подниматься. Между тем здоровье становилось все хуже.

За ролью городничего в «Ревизоре» следовала роль Кутузова в исторической драме В. Соловьева «Фельдмаршал Кутузов». Ранней осенью 1939 года Борис Васильевич репетировал монологи Кутузова. Он был завален литературой по истории 1812 года, перечитывал мемуары, исторические исследования, варианты «Войны и мира» Л. Н. Толстого, письма престарелого фельдмаршала своей дочери на французском языке. Элегантная простота этих писем восхищала Щукина.

Высшую свободу творчества давало полное и совершенное овладение внутренней техникой. Щукин стремился к предельному лаконизму и высшей простоте.

В Кутузове Щукин хотел уловить характер русского народа. Нужно было прежде всего наиболее правильно решить вопрос: почему за Кутузовым в 1812 году пошел народ, почему воля народа оказалась сильнее придворной политики, почему этот престарелый генерал оказался народным вождем в один из самых критических периодов русской истории? Щукин очень увлекался образом Кутузова, его гениальной простотой и мудростью. В чем было обаяние Кутузова, причина всеобщей любви к нему русских людей, источники его мудрости — этот вопрос надо было решить правильнее и глубже, чем решал Толстой.

Ранней осенью 1939 года Щукин жил в Плескове. Ежедневно он уходил в лес читать монологи Кутузова. Он готовил сцену в Филях. Т. М. Шухмина однажды видела, как Щукин читал монолог. Опираясь руками на палку и глядя в облака, совершенно неподвижный, он произносил горькие и взволнованные слова Кутузова. Казалось, живой

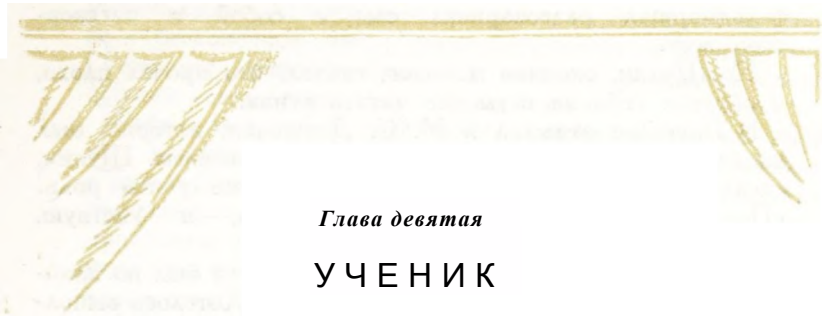
фельдмаршал разговаривал сам с собой в плесковском лесу.

Но Щукин, окончив монолог, сказал, что прочел плохо, и обругал себя за неумение читать стихи.

В Плескове отдыхал и М. С. Державин, который был намечен на роль Кутузова вторым исполнителем. Щукин, гуляя с ним по лесу, уговаривал его скорее учить роль. «Придется вам играть,— говорил Щукин,— я чувствую, что скоро умру».

Чтобы поправить здоровье, Щукину нужен был по крайней мере год отдыха. Но жизнь торопила. Хотелось выполнить все задания. И Борис Васильевич продолжал свой трудовой подвиг.





## Глава девятая

# УЧЕНИК

Щукин не боялся быть всю жизнь учеником. Он знал, что искусство безгранично и нет такой высокой ступени, на которой можно было бы остановиться. Он помнил своих учителей и всегда чувствовал перед ними ответственность за каждую новую свою работу.

В 1938 году, поздравляя Московский Художественный театр с сорокалетием служения искусству, Щукин писал:

«Мне было 16 лет, когда я впервые увидел на сцене Московского Художественного театра «Три сестры». Это был день, когда театр поразил меня новой, ранее не испытанной силой своего воздействия, когда он покориł меня на всю жизнь. Помню, как я, замороженный и взволнованный, ходил всю ночь по улицам Москвы. Театр открыл мне с глубочайшей проникновенностью автора и показал с пленительной правдивостью живых людей во всей сложности и многообразии их жизни. С этого дня я стал постоянным посетителем Художественного театра. Я дежурил в очередях, не спал ночей, отказывал себе в самом необходимом, но зато часто бывал в Художественном театре. Десятки раз смотрел я каждую пьесу. Я изучал каждый спектакль, каждого актера, стараясь понять, в чем же сила их обаяния, в чем секрет могучего воздействия на зрителя.

Я полюбил МХАТ. гордился его победами, огорчался его неудачами. И теперь, в юбилейные дни, я шлю Художественному театру мою любовь и уважение. Старшему поколению во главе с Владимиром Ивановичем я приношу свою благодарность за то, что они научили меня любить театр, любить работу, научили меня быть ответственным за каждый новый день и не бояться быть всегда учеником. Я преклоняюсь перед прекрасной вашей жизнью в театре и жизнью Константина Сергеевича и Владимира Ивановича».

Вот чему научился Щукин у Художественного театра: умению уважать творческие права драматурга, умению правдиво раскрывать душу живых людей, всецелой самоотдаче искусству, чувству ответственности, умению быть всегда учеником.

Узнав о смерти К. С. Станиславского, Щукин пишет А. М. Шухминой (сестре жены) из «Фороса» 9 августа 1938 года:

«Весть о смерти Станиславского, несмотря на подготовленность к ней, прямо нас сразила. Не верится, что нет гениального старика, вечно беспокойного ученика и самого строгого, беспощадного учителя, высшего авторитета по театральному искусству и высшего образца безукоризненного служения своему делу, всю свою жизнь, все свои дни и минуты с предельной рыцарской чистотой и неизменной влюбленностью».

Два месяца спустя Щукин пишет письмо Вл. И. Немировичу-Данченко, в котором повторяет свою замечательную формулу: «Вы научили меня быть ответственным за каждый новый день и не бояться быть всегда учеником» (27 октября 1938 года).

Быть учеником — это значит усвоить величайший опыт учителей, овладеть техникой своего искусства, учиться простоте, уметь работать над собой; всем своим существом, до полного самозабвения, любить искусство, а не себя в искусстве, всю жизнь искать самую правдивую и совершенную форму.

В конце 1920 года К. С. Станиславский читал лекции в Третьей студии МХАТ по «системе». Щукин тщательно записывал все, что его поразило в этих лекциях и что он считал наиболее важным.

Сохранилась тетрадь в 62 страницы с конспектом лекций

Щукин записывает первые принципы и правила:

«Система — путеводитель. Познать — почувствовать. То, что говоришь, надо пропустить через сердце. Надо трудное сделать привычным, привычное — легким, легкое — красивым. При каждом возобновлении — переживать.

Искусство переживания. Цель — создание жизни человеческого духа. Афоризм Пушкина: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует ум от драматического писателя».

Рядом с правдой идет красота. Где нет правды, а есть фальсификат, — там нет красоты».

Далее записываются основные положения Станиславского о двух типах театрального искусства — искусства переживания и искусства представления:

«Искусство представления не отрекается от переживания, но отвергает полное переживание жизни. Искусство представления отрицает чувства как будничное, а сцена требует, по мнению сторонников этого искусства, красоты (пафос красоты). У них в основу кладется сценическая красивая условность, и вся техника их работы направлена на это. Искусство представления очень трудно, потому что оно тогда искусство, когда оно достигает совершенства. Искусство представления более красиво, чем глубоко. Оно неблагородно. Искусство представления — форма, искусство переживания — сущность».

С чрезвычайной добросовестностью и вниманием Щукин записывает мысли Станиславского о ремесле. Ремесло не надо смешивать с техникой. Техника обязательна, а ремесло — мертвая имитация. Техника служит жизни, а ремесло — смерть искусства.

«Каждый ремесленник думает, что он создает, переживает. Цель его — воздействие на зрителя, забавлять, создать однажды роль. Он признает только актерское самочувствие, страшно боится паузы, боится, как бы зритель не соскучился. Он учится раз навсегда изображать чувства. А это передается из поколения в поколение. Все эти внешние приемы быстро изнашиваются. Особенно их много в балете, опере, классической трагедии».



Автошарж Б. В. Щукина





Станиславский перечисляет разновидности штампов. Например, голосовые штампы: зычные голоса, торжественные актерские речи, скороговорки, актерская манера игры с ударением на прилагательные («тогда как прилагательные совсем не принимают ударения») и т. д. Затем идут штампы чувств и страстей, штампы образов.

«Ремесленник знает, что штамп надо подогреть, и он его подогревает актерской эмоцией, кликушеством, истерией. Но все это пусто от напряжения, настоящего чувства нет».

Щукина поражает мысль, что без увлечения, без влюбленности творить нельзя.

«Очень важно для создания роли девственное впечатление (как первый раз почувствовал). Актер должен избегать предвзятости... Чаше восторгаться пьесой во всех направлениях— это дает запас. Актеру надо уметь восторгаться, находить прекрасное. Толстой находит красоту под грязными, вонючими полушубками. Анализ — восхищение, а не отыскивание дурных сторон... Надо уметь увлекаться после первого чтения; ибо без увлечения играть и создавать, творить — нельзя».

Нельзя работать в искусстве без правильной и чистой моральной атмосферы, вдохновляющей на творчество. Существует и этика творчества, честное отношение к самому себе как художнику и к процессу своей работы.

Щукин записывает:

«Если искусством забавляться, оно мстит за себя... Искусство не может творить без настоящих кровных жертв...»

*Надо отрешиться от всех маленьких достижений и успехов, не увлекаться ими, надо идти к большому...* Надо отрешиться от лести, похвал, от этой гнилой, отравляющей атмосферы. *Надо уметь слушать правду и говорить правду.* Психопаток гнать от себя. Правда идет рука об руку с искусством.

Надо уметь любить талант в сотоварище, заботиться о нем, нужно приучить себя к железной дисциплине, нельзя допускать неуважения к творчеству другого... Надо оберегать театр от повседневности, грязи... Где интрига, пошлость, грязь, там нет искусства.

Без воображения творить нельзя. Артист должен любить мечтать».

Без воображения нет правды, без воображения нельзя жить в образе. Актер, не развивающий в себе творческого воображения, не может находиться продолжительное время в состоянии активного творческого процесса. Глубокая правда исполнения определяется еще умением владеть сценическим ритмом, который является прежде всего внутренним строем чувства.

«Если нет верного ритма,— записывает Щукин,— то нельзя верно и почувствовать. Внешний ритм может быть один, а внутренний — другой (тревога, ужас и оцепенение). Не будет внешнего ритма, пока не будет внутреннего...

Ничто так не воспитывает, как настоящая игра в толпе. Ничто так не упражняет внимания и характерности, как народные сцены...

Важно иметь свое отношение к предлагаемым обстоятельствам... Факт должен быть духовно-содержательным (иначе будет пустота). Оценка факта и укрепление «я есмь» есть необходимое условие движения игры вперед...

Непрерывный ряд хотений создает роль... Чтобы хотеть, надо знать задачу. Задача должна непременно быть активной. Если отнять у театра действие, театра не будет. Все хотения, взятые вместе, дают партитуру переживаний.

Актер должен интересоваться и знать природу человеческих чувств и в них разбираться. *Надо жить ближайшей задачей. Правду надо лепить вытеснением лжи. Правда на сцене приходит не сразу.* (Подчеркнуто Щукиным.— П. Н.).

*Простота ради простоты — самый скверный штамп.*

Характер записей Щукина показывает, чему и как он учился у Станиславского.

Ученик не только усваивает уроки, он их применяет, проверяет на собственном опыте. Станиславский требовал упорного труда и постоянной учебы. Раз технологические основы найдены и методика разработана, необходимо добиваться овладения этой методикой и технологией, необходимо добиваться высших ступеней мастерства. Стать мастером очень трудно, необходимы длительные, непрерывные и

систематические упражнения. Станиславский говорил, что его система является методическим руководством для творчества, а не догмой, «система» не может быть воспринята только путем теоретического изучения в течение короткого времени; ее нужно изучать «систематически и практически годами, всю жизнь, постоянно и сделать воспринятое — привычным»<sup>1</sup>.

«Для этого нужна привычка — вторая натура артиста, нужны упражнения». Тот актер, который думает, что он овладел методологией и мастерством и что ему больше учиться нечему, перестает быть художником.

Станиславский был беспощаден к людям, которые прекращали поиски, работу над собой, которые переставали чувствовать себя учениками. Он не выносил топтания на одном месте, творческой и духовной успокоенности. Он требовал непрерывного движения вперед.

Щукин был идеальным учеником Станиславского, Немировича-Данченко и Вахтангова. Он непрерывно совершенствовал и обогащал свое искусство. Он не переставал искать. Его творческая инициатива с годами становилась все активнее... Добиваясь высших ступеней мастерства, он продолжал считать себя в искусстве учеником. И это была не показная скромность, а высшая честность художника.

Щукин умел замечательно преподавать. Без всякой академической важности он вел простые, душевные беседы и незаметно вкладывал в сознание и сердца слушателей истину, заражал творческим энтузиазмом, вдохновлял на самостоятельные творческие поиски. Он всегда с большой тщательностью готовился к занятиям, составлял подробные программы и конспекты своих бесед. В его архиве сохранилось множество документов подобного рода. Перед нами листки конспекта занятий в Замоскворецком ТРАМе (1930).

Под рубрикой «Работа над ролью» записано: *«Накопление материала. Подбор. Умение наблюдать. Начитанность. Работа на репетиции и вне ее. Деление пьесы на режиссерские и актерские куски. Задачи в кусках...*

<sup>1</sup> «Моя жизнь в искусстве», стр. 606.

*Актер — прокурор своего образа. Темперамент по существу, как степень увлеченности актера данной мыслью или действием»* и т. д.

В 1934 году в журнале «Колхозный театр» печатались беседы И. Рапопорта, артиста театра имени Вахтангова, и Щукина под заглавием: «Мастерство актера». Авторы в чрезвычайно популярной форме излагали методические основы работы актера над ролью, процесс создания художественного образа. Эти статьи пользовались популярностью в колхозных драматических кружках и сыграли большую роль в повышении массовой театральной культуры.

В них на конкретных примерах разъяснялось, что такое основные куски, сквозное действие роли, подтекст, сценическое общение, трактовка роли, оценка играемого образа, ритм образа. Сквозное действие, например, определяется так:

*«Разделяя роль на куски, находя основную задачу, отбрасывая все неглавное, второстепенное, мы приходим к определению ряда задач — действий и хотений, и перед нами начинает вырисовываться центральное, ведущее действие образа и та цель, к которой он стремится на протяжении всей пьесы, то есть то, что мы называем сквозным действием роли»<sup>1</sup>.*

О толковании роли авторы пишут:

*«Сделать более или менее важной ту или иную часть роли, выдвинуть на первый план или, наоборот, затушевать ту или иную характерную черту, зависит от актера и режиссера, от их отношения к изображаемому образу. Это и есть то, что называется трактовкой (толкованием) роли»<sup>2</sup>.*

О сценических отношениях и ритме:

*«Помните, что главное, на чем строится и вырастает сценический характер,— это сценические отношения, из которых роль как бы соткана, а главное, в чем сущность роли проявляется,— это глаза актера. Все, что говорилось о внешней характерности (походка, голос), является отчасти результатом, отчасти дополнением внутренней характерно-*

<sup>1</sup> «Колхозный театр», 1934, № 13, стр. 12.

<sup>2</sup> Там же, стр. 14.

*сти—глаз образа... Каждый образ, верно сыгранный, имеет свой особый, именно его характеризующий ритм. Манера мыслить, чувствовать и выражать это вовне, то есть говорить, двигаться, смотреть,— словом, все поведение человека находит свое выявление в определенном, ему присущем ритме»<sup>1</sup>. (Курсив авторов статей.— П. Н.)*

«В заключение беседы напоминаем еще раз: *наблюдайте и изучайте жизнь... В работе над ролью руководитесь чувством правды, которое должно быть основным свойством каждого актера»<sup>2</sup>.*

Так заканчивается одна из бесед. Все это крайне просто и вместе с тем так характерно для Щукина.



<sup>1</sup> «Колхозный театр», 1934, № 15, стр. 10.

<sup>2</sup> Т а м же.

## ОТВЕТСТВЕННОСТЬ

«Вас называют совестью вахтанговского театра»,— писал Щукину один из его многочисленных корреспондентов. Щукин был совестью и душой вахтанговского театра, потому что он был одним из самых преданных и верных учеников Вахтангова.

У Вахтангова Щукин научился прежде всего служить своим искусством народу, в глубоко обобщенных и эпически-монументальных образах выражать стремления и характер народа. У Вахтангова Щукин научился чутко относиться к жизни, всегда шагать с ней в ногу. Вахтангов развил в Щукине чувство коллективности, великое чувство творческой дружбы, стремление согласовывать свою волю с творческой волей других актеров, ощущение ответственности за свой коллектив и за его непрерывный творческий рост. Наконец, Щукин воспринял у своего учителя беспощадное отношение к себе, дар острой и страстной самокритики, дух беспокойной пытливости.

В одном из блокнотов 1936 года содержатся черновики статьи Щукина к пятидесятилетию театра имени Вахтангова. С поразительной глубиной и честностью Щукин ставит здесь вопрос о наследстве Вахтангова, о задачах, которые стоят перед театром его имени, о достижениях и недостатках в работе театра. В наиболее законченном наброске статьи Щукин пишет:

«Евгений Богратионович Вахтангов был подлинно большим человеком, всесторонне одаренным и огромной силы художником, головокружительно быстро двигавшимся вперед. Каждый день, каждый час он *черпал от народа* новые мысли, чувства, новые силы и просторы.

Величайшей чуткости художник! Он, как немногие, умел видеть и слышать страну, питать свою душу новыми впечатлениями, в мелочах видеть огромное. Он взволнованно носил в себе ощущение великого, происходящего в народе.

Он каждый день являлся к нам новым, выросшим против вчерашнего, переполненным неиссякаемой энергией, заряженным величием происходящих событий. Он забрасывал и заражал нас потоками новых мыслей, чувств, планов и тут же ставил перед собой и нами *новые задачи*, как растить себя, как готовить из себя людей и художников, достойных своей замечательной эпохи. Он торопился, он не давал нам ни минуты покоя, он требовал от нас работы и работы над собой и друг с другом, требовал, чтобы *мы ни на секунду не отставали от жизни. Нет ничего более ненужного, жалкою и пошлого, как художник, застрявший во вчерашнем.*

Он требовал, чтобы мы были в полном смысле слова *современными художниками*, видящими, слышащими, *понимающими поступь народа* и вместе с ним своими работами в театре созидающими единое грандиозное дело.

И вдруг обрывается великолепная жизнь замечательного человека, величайшего художника, чародея театра, мыслителя, искреннего, страстного творца новой жизни, *трибуна сцены, самого живого и жизнерадостного из всех, с кем мне приходилось встречаться и работать.*

29 мая 1922 года Вахтангов умер.

Мы, его ученики, остаемся одни с *огромным богатством планов, с колоссальным количеством задач*, поставленных перед нами учителем.

Мы знали одно — что наша встреча с Вахтанговым не может быть эпизодом, что она должна стать жизнью, что идеи нашего учителя не могут, не должны погибнуть. Мы знали, что мы приложим все свои силы, и дело Вахтангова будет жить!

Я не буду останавливаться на истории нашего почти пятнадцатилетнего пути без Вахтангова. Это целая огром-

пая тема о сложной, трудной жизни театра, с провалами, тяжелыми застоями и с большими творческими взлетами.

Мне хочется остановиться на некоторых качествах театра, которые помогли нам сохранить его живым.

Я говорю о *чувстве коллективности*, что в нас так настойчиво и последовательно воспитывал Вахтангов и что нам в жизни понадобилось и помогло. Задача сохранить всеми силами театр диктовала нам необходимость дружным коллективом учеников в известной мере заменить умершего учителя. Это была единственно верная дорога, и она дала нам возможность бороться со всякими проявлениями «генеральств» среди отдельных лиц. Она нам давала каждый раз победу, когда отдельные товарищи в те или иные моменты своей работы пытались противопоставить свои личные интересы силе и значимости коллектива. И когда коллектив, при всем своем стремлении сохранить такого товарища в своих рядах, не находил общего с ним языка, дело кончалось уходом.

Правда, такие уходы переживались нами болезненно, но они были логичны, неизбежны и крепче объединяли оставшихся.

Острота и искренность художника Вахтангова, его откровенная критика своих и наших ошибок передались со всей силой и нам.

Дальнейшая наша жизнь, где было много споров, столкновений, где необходимо было говорить друг другу правду до конца, еще более развила и *узаконила строгую и беспощадную самокритику*. Мы так часто и жестоко критикуем себя в течение всей своей жизни, во всех творческих процессах и особенно в периоды неудач, мы так лишены чувства самолюбования, самообольщения, что когда нас упрекают — «вахтанговцы зазнались и не сознают своих ошибок» — мы разводим руками и говорим: это не про нас, к нам это не подходит.

Мы рады и гордимся тем, что выполнили завет Вахтангова.

Наш коллектив, несмотря на все ошибки, здоров, в полной сохранности, дружен, искренне влюблен в свою страну и отзывчив на все события нашей жизни.



Сегодня мы празднуем пятнадцатилетнюю годовщину. С этого дня нам трудно будет именоваться молодежью. К нам зрители предъявят требование быть взрослыми, отвечать за каждый свой новый шаг и *стать, наконец, более последовательными в выборе репертуара (основное наше горе)*. Со всех сторон нам указывают, что в нашем репертуаре немедленно должны быть Гоголь, Грибоедов, Лев Толстой, Шекспир, Мольер, Островский и т. д. И мы сами понимаем, что это время настало и медлить здесь нельзя. Великие классики потребуют от театра нового напряжения сил, нового, более высокого качества актерского и режиссерского мастерства, и мы должны быть счастливы вступить в новый этап нашей творческой жизни, когда огромные мастера драматургии заставят нас пересмотреть свой багаж знаний и заставят по целому ряду участков вновь засучить рукава и работать над собой.

В других набросках статьи Щукин подробнее останавливается на репертуарной политике театра. Его позиция в этом отношении отличается чрезвычайной четкостью. Художники театра, умеющие «видеть и слышать страну», «черпающие от народа новые мысли, чувства, новые силы», должны прежде всего работать над созданием полноценных образов героического народа и его вождей. Таков основной завет Вахтангова, и таково веление эпохи. Ориентация на современную советскую пьесу обязательна, но не на всякую советскую пьесу. Работать над малоценными пьесами, драматургические недостатки которых театр не может преодолеть, идейную незначительность которых театр неспособен восполнить,— значит, по мнению Щукина, терпеть поражение и терять свой авторитет. Театр должен иметь последовательную репертуарную политику, руководствоваться твердыми принципами в подборе репертуара. Театр должен решать трудные творческие задачи, а не идти по линии наименьшего сопротивления. Вахтангов работал на комедийном материале, так как имел дело с молодыми актерами, но мечтал о трагедии. Театр, достигший зрелости, должен мужать и расти, работая и над классической трагедией. Щукин пишет:

«Обстоятельства часто заставляли нас откликаться на события на невысоком авторском материале, и это неволь-

но снижало к нам интерес и уважение... Мы были вынуждены, в силу тех или иных обстоятельств, работать и над малоценными пьесами. Мы не могли преодолеть материала и несли поражения и наказания за ошибки и некоторые творческие тупики...

Классики требуют более зрелого мастерства актеров и режиссеров, полной зрелости всего театра. Этого, конечно, у нас не было. Мы по-детски наскокивали на могучих классиков и разбивались о их временную для нас недоступность.

Ошибки наши заключались еще и в том, что мы дрожали за свое доброе имя и не ставили себе задачи, невзирая ни на что, продолжать попытки овладения классикой, попутно себя тренируя, поднимая свою общую культуру и умение до высот великих драматургических произведений, а мы с испуга надолго забрасывали эти попытки, часто бросались на первое попавшееся...

Нам легче давались комедии, ибо вся практическая школа с Вахтанговым была построена на комедиях. Мечта Вахтангова — осуществить и трагедию, подойти и к трагедии... этот вид драматургии нам дается труднее. Здесь мы вступали в борьбу с комедийной закваской. У нас не осуществлена мечта Вахтангова о постановке «Гамлета» и не закончена работа над «Годуновым».

Сейчас мы подошли вплотную к решению этого вопроса... Судя по некоторым признакам, у нас в театре должен появиться такой гигант, как Шекспир, причем частые встречи с ним должны оказать влияние на рост актеров и режиссеров, потому что из собственного опыта я начинаю догадываться, что не каждый автор помогает актеру двигаться вперед... Думаю, что мы в ближайшие годы будем играть Гоголя, Грибоедова, Чехова, Островского, Льва Толстого, Горького, Шекспира... Я думаю, что к двадцатилетию мы придем с новыми талантливыми драматическими произведениями современных авторов».

Борис Васильевич был не только самым выдающимся учеником Вахтангова, но и самым одаренным актером театра имени Евг. Вахтангова. Он был замечательным производственным, членом коллектива, товарищем и сотрудником.



Б. В. Жукин и С. М. Михозас в радиостудии.



Б. В. Шукин и Н. П. Хмелев.

**Санаторий «Барвиха».**

Зима 1939,-г.

Ни в ком так не проявлялся живой творческий дух театра, как в Щукине. Никто не был так беззаветно предан истинным его интересам. Борис Васильевич чувствовал свою кровную связь с родным театром, в стенах которого вырос и добился наивысших творческих достижений. Он вникал во все нужды и потребности своего театра, чувствовал ответственность за каждый новый день в его жизни, малейшее организационное неустройство, всякие разногласия в руководстве театра. Всякое затемнение творческого горизонта и ухудшение морального состояния коллектива Щукин переживал чрезвычайно болезненно и тяжело.

После смерти Е. Б. Вахтангова студию колебали серьезные внутренние раздоры. Щукин чрезвычайно остро это пережил. В 1923 году он писал своему приятелю Николаю Сергеевичу Пучкову:

«В студии было еще и еще раз плохо по атмосфере. Маленькие причины всегда давали повод к серьезным заболеваниям студийной атмосферы. Очень тяжело было минутами, нет, больше — неделями, сознавать, что в студии что-то творится такое страшное, что вот-вот наступит смерть и за ней разложение. Но, к счастью, это, кажется, миновало... В чем тут дело? Очень трудно рассказать, тем более в письме написать... Главная причина — много в студии хозяев. И каждый чувствует себя *свободнее и безответственнее, чем нужно*». (Подчеркнуто Щукиным.— П. Н.).

Несколько позже он пишет тому же Н. С. Пучкову:

«Прости Христа ради, что долго тебе не писал. У меня случился такой перерыв в письмах вообще в связи с некоторыми событиями в студии, когда было не до писем, не до себя. Сейчас дело обстоит значительно лучше, горизонт расчистился, и дышать стало легче. Я ничего не имею против грозы, которая часто идет на пользу и дает настоящую радость и благоухание, без нее же человек начинает с жиру беситься и теряет способность оценивать то хорошее, что имеет... Много еще будет разных ураганов, и если выдержим их, то, значит, имеем право на существование, значит, жизнеспособны, если же нет, туда нам и дорога, и не жалко, если все — на честном слове, как карточный дом, *а не железобетон, не настоящая кровь, пот,*

*страдания. Где кровь, где душа, где настоящее отношение к своему делу, где не забава, там не страшны...»*

Окончание этого замечательного письма, к сожалению, не сохранилось (листок оторван). Но оно говорит о многом. Щукин хочет, чтоб вахтанговский театр служил высшим интересам народа, чтоб он откликнулся на коренные вопросы жизни, чтоб он был подлинно передовым театром.

Щукин был патриотом своего театра. Ни в каком другом театре он не согласился бы работать. В связи с получением ордена Ленина он писал коллективу театра имени Евг. Вахтангова в ответ на его поздравление: «Ни одной минуты моей жизни не проходит в отрыве от родного коллектива и его дела. И сегодня я еще сильнее ощущаю свою неразрывную связь с именем Евгения Богратионовича, преданным и достойным учеником которого я всегда хочу быть. Сегодня я еще острее чувствую потребность высказать всю мою любовь и неизменную преданность вам, как своей семье, в которой я работаю» (1938).

В конце года Щукин в теплой и дружеской форме поздравляет товарищей с наступающим Новым годом:

«Желаю вам сегодня беззаботного веселья, а в следующем году здоровья, здоровья и здоровья, а нашей сцене от души желаю хороших и только хороших авторов с прекрасным текстом, по возможности не ниже Гоголя или в крайнем случае Шекспира, о чем умоляю руководство».

Но светлый юмор сменяется негодованием, когда люди, ответственные за театр, нарушают его кровные творческие и производственные интересы. Летом 1938 года во время гастролей театра в Харькове постановочная часть совершенно не подготовилась к спектаклям в новых условиях, и это отразилось на качестве всей работы. Щукин чрезвычайно остро ставит вопрос в письме к Б. М. Шухмину:

«Начало гастролей в Харькове прошло удручающе. Встретили нас торжественно, с цветами, репортерами, делегациями, митингами у вокзала, а спектакли прошли ниже среднего и главным образом по вине постановочной части, которая позволила себе не подготовиться, не провести ни одной монтировочной репетиции, не ознакомилась достаточно с захудалой, из рук вон плохой сценой, и на спектакле получился такой тарарам, такая халтурщина и убожество,

что стыдно вспомнить... К сожалению, нужно признаться, что в постановочной части у нас царит всегда и до сих пор излюбленный метод — расчет на удачу, на авральное самочувствие, на творческую импровизацию, на стиль эпохи гражданской войны. Это очень трогательно, но теперь никуда негодный прием, и вопрос о таком методе надо поднимать со всей строгостью и разрешить его твердо и безвозвратно к старому (может быть, нужно внести изменение в структуре руководства в этой части). Поставить туда строгого, делового, ответственного и высокоорганизованного человека, умеющего работать каждый день, каждый час и всегда с одинаковой ответственностью и беспокойством за свою часть» (Харьков, 6 июня 1938 года).

Как известно, Щукин отличался неумолимой требовательностью к людям, когда речь шла об интересах дела, о чести театра. Никакие личные приятельские отношения не могли заставить его быть снисходительным к самым близким товарищам и друзьям, если они в чем-либо нарушали дисциплину и теряли чувство ответственности перед театром.

Когда Щукин принимал участие в коллективной работе, все подтягивались, всякое легкомыслие исчезало, прекращались праздные анекдоты и зубоскальство, все втягивалось в атмосферу напряженного, ответственного творческого труда. Люди становились строже и серьезнее. Это не значит, конечно, что Щукин не любил веселой шутки, беззаботного смеха, талантливой анекдота, шаловливого озорства. Ничто человеческое не было ему чуждо. Но делу — время, потехе — час. Он не терпел пустой растраты времени, предназначенного на творческий труд. Безответственность и либерально-интеллигентское снисходительное отношение к «милым» и «симпатичным» прогульщикам и нарушителям дисциплины приводили его в ярость. Сам он был образцом производственной честности и творческой дисциплины и выполнял любую порученную ему работу с максимальной добросовестностью.

В архиве Щукина сохранился замечательный документ. Это тетрадь, где наряду с черновиком письма о работе над ролью Малько в «Далеком», зарисовками работников театра имени Вахтангова и конспектом по диамату имеют-

ся заметки о дисциплине актеров. Щукин, очевидно, исполнял в то время обязанности заведующего труппой. Заметки о дисциплине относятся к 1928 году. Нелицеприятность Щукина поразительна. Он очень любил Р. Н. Симонова как артиста, человека, товарища и друга. Но с тем большей строгостью он относился к опозданиям Р. Н. Симонова на уроки и репетиции. Истина и справедливость для него были дороже дружбы.

Вот интересные записи:

Т у м с к а я В. Ф. 7 октября. Репетиция «Зойкиной квартиры». Опоздала на 56 минут. Объяснение причины: «Не занята в дневном репертуаре и привыкла к этому ощущению». Как человек в высшей степени дисциплинированный, очень мучилась этой случайностью.

Антокольский П. Г. 28 октября. Репетиция «На крови». Опоздал на 20 минут. Вызвал. Антокольский каялся в своей вине.

Симонов Р. Н. 28 сентября. Опоздал на репетицию «На крови». 7 минут. Был разговор.

9 октября. На занятия Румнева не явился. Имеет несколько смягчающих обстоятельств:

- 1) искренне идет на улучшение;
- 2) серьезнее и подготовленнее на репетициях;
- 3) не получил извещения репертуарной конторы об изменении в репертуаре.

7 ноября. Репетиция «На крови». Опоздание 4 минуты. Каждый день веду беседы насчет дисциплины, принимая во внимание его искреннее желание исправиться, жду результатов.

17 января. Репетиция «На крови». Опоздание 15 минут. Выговор на дому. Общее заключение: 6 вычетов. На собрании труппы говорил о Симонове, а потом имел с ним частную беседу, дал слово прекратить опоздания».

В бумагах Щукина сохранилась еще одна заметка об актерах, с расстановкой отметок, оценивающих степень даровитости, преданности театру и дисциплинированности. Есть графы: «Бытовая сторона. Ответственность в жизни перед театром». Это прежде всего важно для Щукина. Об одной актрисе он пишет; «Распущенность, отсутствие контроля, недисциплинированность».

Щукин имел свой идеал актера. Он хотел иметь дело с артистами, способными на большую жизнь и строгую судьбу. Тип актера-дилетанта был ему глубоко чужд. Для актера обязателен высокий профессионализм, способность



к полному перевоплощению, к полному самозабвению, глубокое понимание жизни, сознание государственной ответственности. В черновике своего предполагаемого выступления на VIII Чрезвычайном съезде советов Щукин писал в декабре 1936 года: «Если человек избрал своею специальностью искусство, то он в этой области должен создавать такие же ценности, какие создают инженеры, архитекторы и врачи».

В блокноте 1936 года, в котором набросана статья о пятидесятилетии театра имени Евг. Вахтангова, на отдельном листке записано:

*«Наш актер должен быть подлинным художником марксистско-ленинского миропонимания, живого ума, большого сердца, высокой культуры, глубокого знания жизни и людей, прекрасного профессионального мастерства. Наш актер должен быть страстным трибуном, как Киров, Маяковский, весь свой ум и сердце должен отдать без остатка своей стране».*

Эта щукинская формула является развитием мыслей Вахтангова об актере — поэте и мыслителе, самостоятельном мастере, умеющем слушать всем сердцем музыку жизни и находить свой высший долг в служении народу.





*Глава одиннадцатая*

## ГРАЖДАНИН

Всеми чертами своей творческой индивидуальности Щукин был подлинно советским художником. Он непрерывно совершенствовал свое мастерство, тесно связывал свою работу с животрепещущими интересами и задачами советского государства, не отгораживался от народа, а полностью посвящал себя служению народу.

Щукин глубоко сознавал обязанности и значение актера в социалистическом обществе. Он понимал, что актер не может не быть политическим деятелем, что работа актеров и режиссеров в Советской стране имеет громадное государственное значение. Поэтому он сам с такой щедростью, с такой полнотой отдавал все свои силы и способности служению родному народу. Щукин страшно не любил выступать с какими-либо речами и статьями. Он считал, что не умеет этого делать, и стыдился своих выступлений, они ему казались наивными и неуклюжими. В письмах Щукина постоянно мелькают замечания о том, что эта обязанность его крайне смущает. Но когда нельзя было не выступать, когда совесть требовала, он с чрезвычайной добросовестностью готовился к каждому такому событию в своей жизни. В бумагах Щукина сохранились бесчисленные черновики и варианты его газетных статей и устных сообщений.

Три мысли проходят красной нитью через все его прин-

ципальные заявления: первая заключается в утверждении, что художник обязан возможно глубже чувствовать жизнь своего народа, обязан жить общей жизнью с ним, выражать его заветные стремления.

Вторая заключается в утверждении, что художник Советской страны обязан быть активным участником социального строительства, то есть обязан быть политическим деятелем.

И третья мысль, составляющая патетический лейтмотив всех выступлений Щукина, выражает чувство счастья жить и творить в Сталинскую эпоху.

Щукин, особенно в ранние годы своей жизни, увлекался режиссерским талантом Мейерхольда. Но когда он убедился, что Мейерхольд потерял общий язык с народом, отказался от принципов жизненной правды и простоты, он сурово осудил его ошибки и заблуждения. В 1938 году по поводу закрытия театра Мейерхольда Щукин пишет: «По целому ряду причин из года в год театр имени Вс. Мейерхольда растерял и труппу и зрителя... Мейерхольд свой режиссерский талант... направлял и расточал мимо жизни».

В связи с постановлением Комитета по делам искусств о снятии с репертуара Камерного театра «Богатырей» Демьяна Бедного Щукин писал:

«Страна требует правдивого, глубокого, ясного, идейно насыщенного — словом, реалистического искусства. Мне кажется, еще многим театрам время от времени мешает боязнь потерять свое специфическое лицо... Театрам надо стать на единственно верный путь реалистического искусства и сделать для себя совершенно точные кардинальные выводы. *Надо пересмотреть и перестроить актерскую школу и режиссерские позиции.* Может быть, самое главное — это режиссерские позиции. Все режиссерские излишества путают зрителя и отвлекают внимание от основного хозяина сцены—от актера. Требуется установка на актерскую игру».

Для художника прежде всего обязательно *богатство жизненного опыта*. Если нет подлинной связи с жизнью, нет богатого внутреннего мира, щедрого и высокого интеллекта, обильной и великой души, то ни к чему прекрасные

внешние данные, ни к чему виртуозная техника и изысканное мастерство. «Кристоф, подобно Мусоргскому, держался того мнения, что музыканту не худо вы время от времени бросать свой контрапункт и свои гармонии ради чтения хороших книжек и приобретения жизненного опыта. Музыканту мало одной музыки: с одной музыкой не достигнет он господства над веком и не возвысится над ничтожеством... Жизнь! Вся жизнь! Все видеть и все знать. Любить, искать, стремиться к обладанию истиной!»<sup>1</sup>

18 июня 1936 года погиб Горький. В день его похорон Щукин записал: «Страна сегодня провожает в могилу своего мудрого сына, гордость свою, великого мыслителя, борца за счастье и радость, за светлую и культурную жизнь трудящегося человечества, который любил жизнь и *умел вечно учиться, наблюдать и неумолимо работать над собой*».

Эти слова Щукина полностью применимы и к нему самому. Щукин не может себе вообразить равнодушного к жизни, самодовольного и замкнутого художника, сочиняющего сладкие вымыслы для себя самого, в то время как вся страна охвачена небывалым в истории творческим подъемом.

«Страна и все ее окраины,— писал Щукин,— жаждут обмена опытом, ищут живой связи друг с другом. Поэтому и современный театр перестал быть замкнутым организмом, рассчитанным на узкий круг зрителей. Мы каждый год ездим по Союзу, разбиваем труппу на ряд бригад и со все большей и большей и большей ответственностью и радостью разъезжаем по всей стране. Нас требуют и фабричные центры, и Красная Армия, и Красный Флот, и колхозы самых разнообразных районов, и Сибирь, до самых отдаленных точек тайги. Отовсюду мы возвращаемся наполненные новыми впечатлениями, удивленные, с новым кругозором и новым сознанием великого, происходящего в стране».

«Чтобы создать новое и одержать победу,— говорил Вахтангов,— художнику нужна Антеева земля». Зная, что такое Антеева земля, Щукин умел слушать душу народа. Он понял великий смысл Сталинской Конституции, понял, что голосом товарища Сталина говорят все советские

<sup>1</sup> Р. Р о л л а н, т. I I I, изд. «Время», стр. 64.

люди. В составе делегации работников искусств Щукин посетил заседание VIII Чрезвычайного съезда советов. Он рассказал об этом посещении в «Советском искусстве» в статье «Великое счастье» (23 декабря 1936 года) и в газете театра «Вахтанговец» в заметке «Знаменательный день» (15 декабря 1936 года).

«День посещения Чрезвычайного VIII Всесоюзного съезда советов делегацией работников советского искусства стал знаменательным днем в моей жизни. Близкое общение с лучшими людьми нашей родины воодушевило и еще *более* осмыслило мою творческую жизнь. Как величественна была картина, когда делегаты исторического съезда с любовью, стоя и аплодируя, встречали актеров! Я с новой силой почувствовал, что люди советского искусства знают, для кого работают. Глядя на вождя всего трудящегося человечества, я невольно подумал: как чудесно сочетается в этом человеке величайшее, неповторимое мужество с такой же неповторимой скромностью!»

Щукина предупредили, что ему придется выступать от имени делегации на съезде советов, и он подготовил текст своей речи. Выступление делегации работников искусств не состоялось, но сохранился черновик предполагавшейся речи. В нем говорится:

«Я так же, как каждый из вас, товарищи, хочу заявить с этой трибуны, что я предан умом и сердцем нашей родине и великому вождю товарищу Сталину и хочу всеми своими силами, всеми днями своей жизни ковать из себя гражданина-строителя, помощника партии, достойного нашей великой Сталинской эпохи. Я довольно строго отношусь к своей работе по театру и считаю до сих пор, что если человек избрал своей специальностью искусство, то он должен в этой области создавать такие же ценности, каких требует от инженеров, архитекторов и врачей».

Это похоже на клятву. Сколько в этих простых и скромных словах великой любви к своей отчизне! Перед собранием народных представителей в один из самых волнующих моментов жизни советских людей Щукину хотелось сказать самое главное и заветное.

«Я воспринял и Сталинскую Конституцию,— писал он,— как великое художественное произведение, как ясное, чи-

стое, всем понятное, в сжатой форме выраженное творчество народов, увлеченно и радостно создающих новый мир».

Щукин был не только художником, создавшим глубочайшие образы большевиков, от рядовых партийцев до гениального основателя и вождя партии, но был по всему своему душевному складу, по образу мыслей и чувств, по всему опыту жизни убежденным большевиком.

Даже если бы он не оставил никаких словесных заявлений о своей преданности делу Ленина — Сталина, он всем характером своей жизни и всем содержанием своей работы свидетельствовал об этом.

Сохранились черновики заметки, посвященной выборам в Верховный Совет СССР (декабрь 1937 года). Щукин писал:

«Я не знаю страны, где бы искусство развивалось так широко, где оно было бы делом чести народа, где искусство было бы окружено таким вниманием и согрето такой любовью правительства, как у нас в Советском Союзе. Такие условия для развития и процветания искусства создала партия большевиков. И я отвечаю на призыв ЦК партии большевиков к избирателям. Для меня и для каждого честного труженика, я глубоко убежден — для каждого гражданина родины нет ничего авторитетнее и любимее партии большевиков. И я спокойно и убежденно буду голосовать 12 декабря за партию большевиков, за блок коммунистов и беспартийных.

*Я горд и безмерно счастлив, что живу и работаю в Сталинскую эпоху. Я свои силы и знания и способности отдаю великой творческой стройке, которой вдохновенно занят наш Союз!»*

Когда писались эти строки, были уже выпущены кинокартина «Ленин в Октябре» и спектакль «Человек с ружьем». Щукин уже завершил свою гигантскую работу, получившую всеобщее признание и одобрение. Но ему казалось, что образ Владимира Ильича все еще не решен, что сделаны только первые шаги на пути к такому решению. Перед Щукиным раскрылись новые перспективы для будущей, еще •более плодотворной, работы. Совершенный подвиг казался

недостаточным, можно и нужно было совершить еще более трудный и более смелый подвиг.

Щукин чувствовал себя на линии фронта, бойцом великой освободительной народной армии. Он чутко откликался на все события, происходившие в нашей стране и за рубежом Советского Союза.

В бумагах Щукина сохранилось много заметок, отражающих его огромное беспокойство по поводу развития мировых событий. Обращает на себя внимание заметка о фашизме в Германии (1938). «Я не могу выразить меры моего презрения и ненависти к гнусной, циничной и подлой политике фашистской Германии, Италии и Португалии», — пишет в ней Щукин. Он уверен в могуществе родной Советской страны, в мужестве и стойкости советских людей, проявляющих в своей повседневной жизни высокие образцы героизма и доблести. По поводу спасения челюскинцев Щукин пишет: «Я восторгаюсь от мысли, что *подвиг в нашей стране — это не случайная удача, что не только порыв, эмоциональный взлет или величайшее мужество отдельных людей, но и строгая организованность, спокойная уверенность в силе, знаниях, умении, мастерстве своей профессии, чистота и ясность цели, где каждое дело, каждый участок жизни есть моя цель, моя жизнь*».

Это очень хорошо сказано. Щукин глубоко усвоил сталинскую мысль о том, что «смелость и отвага—это только одна сторона героизма. Другая сторона — не менее важная — это умение. Смелость, говорят, города берет». «Но это только тогда,— прибавлял товарищ Сталин,— когда смелость, отвага, готовность к риску сочетаются с отличными знаниями». Щукин хорошо знал, как интересуется товарищ Сталин жизнью советского искусства и в особенности созданием образа Ленина. Личные указания товарища Сталина определили масштаб и содержание этой работы. Щукин был переполнен чувством благодарности к товарищу Сталину. Ему хотелось найти самые простые, самые человеческие и трогательные слова, чтобы выразить степень своей взволнованности и признательности. После получения звания народного артиста СССР в сентябре 1936 года Щукин набросал такую редакцию письма к И. В. Сталину:

«В дни, когда партии и правительству угодно было так высоко оценить мою работу и поставить меня в ряд с прославленными художниками, являющимися гордостью нашей страны, в эти дни, смущенный и счастливый, я обращаюсь к Вам, чтобы сказать, какое великое счастье жить и работать вместе с Вами, учиться и расти, питаюсь каждым Вашим словом, как чистойшей и величайшей правдой, которую Ваш гений несет человечеству».


А в 1938 году, после получения ордена Ленина, Щукин обратился к товарищу Сталину со словами бесконечной благодарности за огромную помощь, оказанную ему в творческой деятельности. «Я счастлив тем,— писал Щукин,— что мне выпала высокая честь работать в картине «Ленин в Октябре». Я знаю, с какой бережной чуткостью и вниманием Вы относились к моим первым робким шагам в процессе моей работы и тем оберегали от грубых ошибок и вливали в меня уверенность в течение всего творческого процесса воссоздания образа Владимира Ильича Ленина. Я приношу Вам мою бесконечную благодарность за внимание, помощь и награду, которыми Вы меня удостоили. Я очень, очень счастлив».

В более ранней заметке для газеты (1936) Щукин наиболее точно и глубоко сформулировал свою любовь к родине, народу и ее великому вождю:

«Я счастлив, что живу в стране, где наш великий вождь товарищ Сталин своим гением и примером своей жизни поднял 170 миллионов людей и повел их в бой за новые формы человеческой жизни. *Я рад, что работаю в стране энтузиастов и героев, я горд, что и на мою долю выпала высокая историческая честь быть в числе строителей новой, счастливой жизни человечества*».

Эти слова звучат как клятва, как присяга.





*Глава двенадцатая*

## ЧЕЛОВЕК

1

Пушкин говорил, что утонченность и изысканность редко соединяются с гением, обыкновенно простодушным, и с великим характером, всегда откровенным» («Отрывки из писем»),

Щукина на протяжении всей жизни отличала непосредственная свежесть мировосприятия и необыкновенная органическая скромность. Щукин все, к чему ни прикасался, делал юным, трепетным, свежим, неувядаемым. Поистине он обладал секретом вечной молодости. До конца дней он сохранил в своем характере много ребяческих черт. Он умел заразительно, как ребенок, смеяться, увлекаться смешным. Когда он делал глупого филера Зюку в пьесе «На крови», он приходил в веселое настроение от каждой позы и мины, которые ему удавались.

Борис Васильевич очень любил «баловаться», «дурачиться». За чаем он иногда высказывал из-за стола, заводил граммофон и с великолепным добродушием, тонким ироническим юмором начинал плясать вокруг стола. Он был всегда в прекрасном настроении. Плохое настроение он считал преступлением и предлагал за него штрафовать. За стаканом чая он часто рассказывал смешные истории про самого

себя. Он был неутомим в насмешках над собой. В этих историях он всегда играл роль наивного неудачника-простака. Щукин часто любил возвращаться к мысли, что он-де заурядный актер, который только в силу случайных благоприятных обстоятельств выдвинулся на одно из первых мест. Даже в последний вечер своей жизни, когда к нему пришел Р. Н. Симонов, Щукин был в повышенно: веселом настроении, смеялся, шутил и иронизировал над собой. Он видел себя в роли эдакого Хлестакова, который благодаря наивности окружающих людей очутился на неподобающем месте. «А знаешь,— сказал он Симонову,— меня, кажется, принимают за кого-то другого. Меня в конце концов разоблачат». И он залился добродушным, веселым смехом. Даже слезы вытирал платком.

В таланте Щукина преобладал юмор, иногда грустный, иронический, иногда добродушный, искрящийся радостным задором, шаловливый, всегда светлый и мудрый. Иногда он пользовался буфонадой, как в Тарталье, но это не переходило в клоунаду, это была очень тонкая, озорная насмешка, окрашенная светлым юмором.

В скромности и простоте Щукина не было ни самолюбования, ни гордости. Эта скромность вытекала из предельной требовательности к самому себе. Он хмурился, когда кто-либо начинал разговоры о его таланте и успехах. Он очень недоверчиво относился к себе, всегда был недоволен достигнутым. Его требовательность к себе граничила с беспощадностью.

Простота Щукина в обращении с людьми была естественна и трогательна. Щукин никогда не приспособливался, не подлаживался и не фальшивил. С детьми он обращался, как со взрослыми. Снисходительное панибратство и сюсюканье были для него оскорбительны. Со всеми он вел себя одинаково — очень серьезно, непринужденно, свободно. В его простоте была большая мудрость, уважение и доверие к людям. Щукин вообще не переносил ничего фальшивого, запутанного, туманного, неясного. Искусство всегда было для него высшей формой общения с людьми. По своей природе оно должно быть воплощением правды. Если меня не понимают,— говорил Щукин,— значит в моем искусстве есть неверная нота». Он органически не выносил интриг,

лицемерия, сомнения. Его простота была выражением ясности и чистоты души. В ней были спокойствие правды и мудрая глубина народного юмора.

Щукин никогда не унывал. Никогда не жаловался на жизнь.

Жажда жизни, стремление все видеть и все знать были главными чертами Щукина. Отсюда его необыкновенное внимание к людям, умение без слов понять, что делается в душе у другого человека, разгадать его самые сокровенные мысли.

## 2

В биографии Щукина трудно отделить его быт, частную жизнь от жизни в театре, настолько в личную, частную жизнь Щукина органически входила поэзия его труда и его исканий.

Щукин вел себя в быту так же, как он вел себя в искусстве. Ничего исключительного его частная жизнь не представляла.

В малом и будничном он всегда оставался Щукиным — человеком чистейшей и большой души.

Щукин не умел скрывать своих чувств. Он мог беззаветно привязываться к людям и быть верным в дружбе. Он умел любить горячо и страстно. Чувство его никогда не перегорало, не тускнело, не превращалось в привычку, сердце не старело от времени.

Борис Васильевич познакомился со своей будущей женой в феврале 1920 года. Татьяне Митрофановне Шухминой было 19 лет. Она окончила в Москве частную гимназию и только что поступила в Мансуровскую студию. Быт был очень трудный. Татьяна Митрофановна училась в Мансуровской студии и одновременно работала счетоводом в одном учреждении. Семья Шухминых жила сначала за Спасской заставой в неотопливаемой квартире. Стены были сырые, на стеклах толстый слой льда. Татьяна Митрофановна вставала в 7 часов утра и работала, а потом пешком через весь город шла в Мансуровский переулок. Молодежь сама убирала помещение студии, девушки мыли полы, вытирали пыль, шили костюмы. Вахтангов приходил обыч-

но только в 12 часов ночи и работал с молодыми актерами до утра. Спали по два часа в сутки, недоедали, но были жизнерадостны и благословляли жизнь.

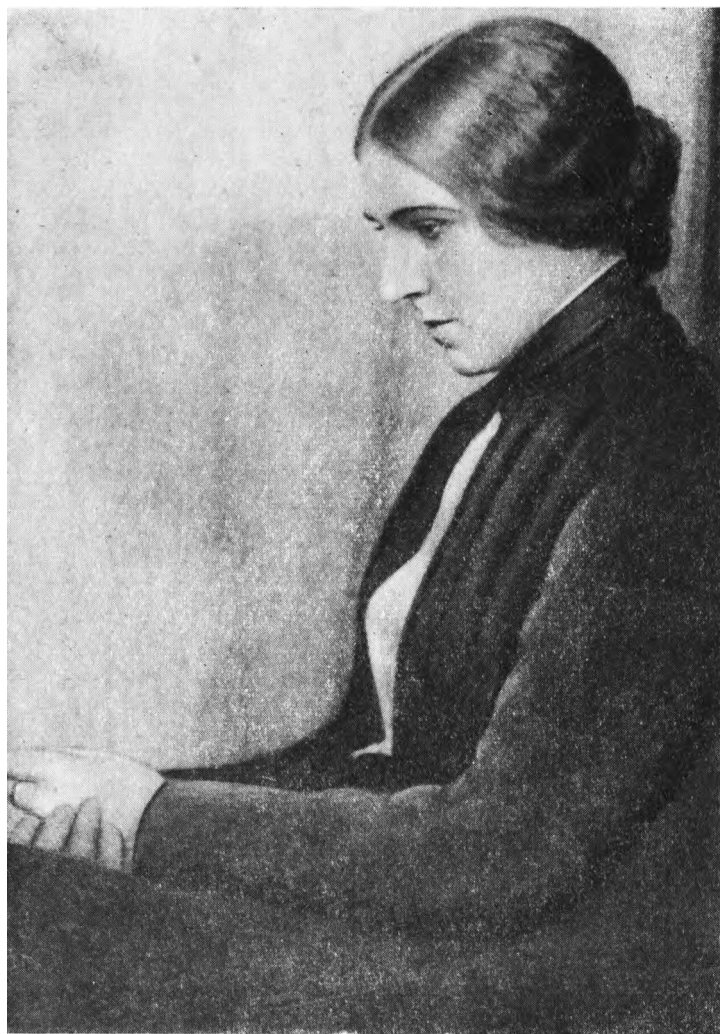
Приехали Шухмины из Киева, а до этого жили в Воронеже, где в 1913 году потеряли отца. С тех пор семью стала содержать мать Татьяны Митрофановны — Анна Ивановна Шухмина, человек исключительной одаренности, блестящего вкуса, неистощимой энергии и мужества. Ее старший сын погиб на фронте в войну 1914—1918 годов. Петр Митрофанович Шухмин — известный художник. Борис Митрофанович — актер театра имени Евг. Вахтангова.

Татьяна Митрофановна — артистка театра имени Евг. Вахтангова. Ее сестра, Александра Митрофановна, дружкой которой особенно дорожил Щукин, заведует музеем и архивом Б. В. Щукина, являющимся филиалом музея театра. С жизнью этой дружкой, талантливой русской семье и связал свою судьбу Щукин.

Т. М. Шухмина в начале 1920 года болела и не была на экзаменах, когда принимали в студию Щукина. После болезни она пришла в студию и сразу увидела Щукина. Он сидел на сундуке, стоявшем в закуточке под лестницей. Был он стриженный, в серой рубашке, с каким-то робким взглядом карих задумчивых глаз. Он пристально и внимательно на нее посмотрел. Их познакомили. Щукин был молчалив и робок. Когда Татьяна Митрофановна возвращалась домой, ее всегда провожала группа товарищей. Среди них обычно был и Щукин.

Иногда вечером он навещал Шухминых. Тихо заходил в дом и молчаливо садился. Вскоре к Щукину серьезно привязалась Анна Ивановна.

Пригретый ею, Щукин побеждал свою робость. Он брал в руки гитару и пел душевным голосом прекрасные русские песни, спорил и говорил об искусстве. О своих нуждах Щукин никогда не говорил ни слова, но других всегда расспрашивал и принимал живейшее участие в судьбе близких и друзей. В студии Щукин выделялся своим отношением к работе. Более старательного, неутомимого и самозабвенного труженика не было среди студийцев.



Татьяна Митрофановна Шухмина (жена Бориса Васильевича).

1926 г.



Б. В. Щукин и Б. М. Шухмин.

Шуточная фотография.

1927 г.

Летом 1921 года небольшая группа молодежи решила отправиться в гастрольную поездку по Волге и Каме в Пермь. Участвовал в этой поездке и Щукин. В Нижнем им дали небольшой пароход «Чердынь», на котором они поплыли в Пермь. В попутных городах останавливались и играли. В Перми покинули свой пловучий дом и поселились в пригородных дачах на берегу Камы: на одной даче — актеры, на другой — актрисы. Играли «Чудо святого Антония», «Свадьбу», «Потоп». Было великолепное, теплое, ясное лето. Молодежь впервые совершала гастрольную поездку. В свободные от спектаклей и репетиций дни устраивали гонки на лодках, по парам. Был организован оркестр из кастрюлек, гребешков и других ударных и шумовых предметов, которым с удивительным воодушевлением и юмором дирижировал О. Н. Басов.

После Перми снова вернулись в каюты «Чердыни». Всю ночь напролет пели, играли на гитаре, спорили. Днем много купались и плавали. На столах в каютах всегда стояли цветы.

По возвращении в Москву Щукин получил печальное известие о смерти матери и тотчас же уехал в Каширу; с похорон он возвратился убитый горем. Пришел к Шухминым, но ни словом не обмолвился о несчастье. Он никогда не жаловался на судьбу. Татьяна Митрофановна взглянула на него и ужаснулась. Ей стало нестерпимо жаль этого человека, такого несчастного и одинокого. Она неожиданно почувствовала, что его горе является и ее личным горем, что он ей бесконечно дорог, что мысленно она уже связала свою судьбу с его судьбой.

Весной 1923 года Щукин и Татьяна Митрофановна поженились, а немного времени спустя вместе с театром уехали на гастроли в Петроград и за границу.

Это была замечательная пора: ощущение высшего счастья, победы и полноты жизни. Из Петрограда Щукин писал ликующие письма, в которых делился своей радостью с близкими сердцу людьми.

«Каждую минуту вспоминаем вас, говорим о вас,— писал он А. И. Шухминой.— «Антоний» и «Свадьба» имели определенный успех. В рецензиях пишут, что наша игра может служить примером для петроградских театров... Вчера была



премьера «Турандот». Публика обалдела с самого парада. После представления актеров раздалась аплодисменты, и в течение спектакля они повторялись очень часто».

Николаю Сергеевичу Пучкову, одному из самых близких своих друзей, он писал 29 апреля 1923 года: «Чудо» и «Свадьба» имели большой успех... «Турандот» уложила публику на обе лопатки с первого момента. И так она лежала до конца... Еще бы не понравиться! Да, Петроград уже забыл... о настоящем наивном, бодром веселье, идущем со сцены в каждом слове, движении, интонации голоса... Живем с Таней очень дружно, хорошо. Большого счастья я не хотел бы, потому что большего мне никто дать не может, я в этом уверен. Я, купаясь в своем счастье, не хочу никак сказать, что больше никого знать не желаю. Может быть, многих и не желаю, а тебя ценю, люблю и включаю в это счастье».

Из Петрограда поехали в Швецию, Эстонию и Германию. Из Гетеборга Щукин писал «маме, Шуре, Боре и Пете», то есть всем Шухминим:

«В Гетеборге очень много скверов, бульваров, парков и просто палисадников, и всюду, где только можно, цветы, фонтаны. Уютно, тенисто, ароматно, красиво и чисто до того, что становится скучно. Город и зеленый, и гористый, весь в скалах. Словом, хорошо, красиво, удобно, и хочется в Москву».

Из Стокгольма Н. С. Пучкову:

«Вчера был последний спектакль «Турандот». Засыпали цветами. Шведы — народ покойный, уравновешенный, с этикетами, с воспитанием, в театре почти никогда не выходят из рамок приличия, то есть не смеются вслух, не аплодируют, как бы хорошо ни было. А у нас ржали, аплодировали с потными лицами, орала, топали ногами, засыпали цветами, кричали по-русски: «Спасибо, до свидания, приезжайте!» Кто-то произнес речь, потом все по команде прокричали три раза что-то вроде «ура».

В другом письме из Стокгольма «всем Шухминим, Коле Пучкову и дяде Пете» Щукин пишет о своей тоске по родине. Очень культурно, чисто и красиво, но хочется скорее домой. «Милые мои, дорогие!.. Дайте же, ради бога, сказать два слова на родном языке».



По приезде в Берлин Щукин пишет Н. С. Пучкову: «Город массивный... все дома одного цвета, темносерого, все пятиэтажные, по линейке, одна и та же архитектура, ни одного дома не выделишь».

У Щукина меткий, внимательный глаз. Он сразу схватывает во внешнем облике городов и стран их внутреннюю сущность: уютный, богатый, но скучный Гетеборг; упитанный, культурный и чистый Стокгольм, из которого поскорее хочется уехать домой; массивный, казарменный, серый, бездарно-ординарный Берлин.

Огромная и чистая любовь к родине, которая проходит красной нитью через всю жизнь, через все творчество Щукина, сквозила и в этих скупых, коротких строках, написанных из-за границы в первые годы артистической деятельности Щукина.

Самое замечательное в жизни и характере Щукина, что чувства его никогда не знали усталости, с годами они только становились глубже и чище. Это основной факт его духовной жизни. Будни, привычка ничем не могли замутить его чувств, и в своих отношениях с женой он на всю жизнь остался женихом. Анна Ивановна Шухмина до самого конца своей жизни (она умерла в 1937 году), завидя Щукина, говорила дочери: «Вот идет твой жених». В браке, в семейной жизни для Щукина не было будничной прозы. Нетерпимость ко всему пошлomu, плоскому и тривиальному в личных отношениях была отличительным свойством его характера. В привязанности Щукина к жене было высокое рыцарское благородство. Некоторые морщились от домоседства и патриархальных семейных привычек Щукина. Но именно это и надо в нем понять, чтобы полнее оценить его образ.

### 3

Щукин был строгим, но справедливым отцом. Он не любил баловать сына и сюсюкать над ним. Ведь надо понять природу мягкости и добродушия Щукина. С этой мягкостью была сопряжена беспощадная требовательность к человеку и бескомпромиссность в вопросах чести и чело-

веческого достоинства. В характере Щукина не было никаких следов сентиментальности. Как и всякое настоящее чувство, его любовь была требовательна и пристрастна.

Щукин считал необходимым проявлять по отношению к сыну катоновскую суровость. Получив от правительства автомашину, он ни разу не разрешил сыну поехать в ней в школу. Ему были невыносимы человеческое тщеславие и тупое самодовольное чванство. Он живо помнил, как к реальному училищу Воскресенского подкатывали на рысаках папенькины и маменькины сынки, и не хотел, чтоб его сын в самой отдаленной степени походил на этих шалопаев. Сына он никогда не наказывал. Суровая, беспощадная требовательность соединялась с самой нежной сердечной заботой. Когда Юра Щукин во время игры в футбол в Плескове летом 1938 года получил сильный ушиб в живот и на некоторое время слег в постель, Борис Васильевич ночи не спал, тревожась за мальчика, но по внешнему виду был совершенно спокоен. Он всегда относился к сыну, как к равному. Это было самое справедливое и самое сердечное отношение.

В бумагах Щукина сохранился трогательный документ. Это «честное слово Егора Щукина», составленное Борисом Васильевичем и подписанное Юрой Щукиным.

### «ЧЕСТНОЕ СЛОВО ЕГОРА ЩУКИНА

Сегодня 2 мая 1934 года я вел себя очень скверно, ходил по забору, не слушался бабушки, падал на землю и спорил с папой, за все этислушания и проступки меня папа посадил дома и запретил гулять и приглашать к себе товарищей. Сегодня я понял, что был неправ, что я сегодня действительно себя вел очень стыдно и незаслуженно обидел папу, маму и бабушку. А потому я решил дать честное слово папе, что я с сегодняшнего дня не буду:

1. Лазить по заборам, по лестницам и в окна.
2. Убегать со двора не спросившись.
3. Пить квас и есть мороженое на улице.
4. Быстро и без разговоров буду слушаться старших.
5. Не буду кривляться и валяться на земле.
6. И всегда во-время буду умываться, завтракать и обедать.

Юра Щукин. 2 мая 1934 года».



П. Г. Антокольский.  
Дружеский шарж Б. В. Щукина.



Как уже упоминалось, Щукин очень дружил с матерью Татьяны Митрофановны — Анной Ивановной Шухминой. Это была талантливая, незаурядная женщина. Она блестяще читала Горбунова, Некрасова, Л. Толстого. Но особенно ей удавалась чеховская «Степь». Щукин был в восторге от ее чтения и считал Анну Ивановну самым талантливым чтецом, какого ему приходилось слышать. Кроме того, она виртуозно имитировала. Прожив большую жизнь, изучив бытовые повадки и язык самых разнообразных слоев русского общества, Анна Ивановна накопила массу жизненных наблюдений. Неподражаемо имитировала она говор и жесты крестьян, купцов, священников. Анна Ивановна помогала Щукину во многих его работах, зачастую заменяя и книгу и свидетельства историков быта. Она была главным консультантом Щукина в его работе над образом Булычова. Обладая большой духовной силой, Анна Ивановна могла и в других вдохнуть свое спокойствие и уверенность. Она умела скрасить горе, внушить человеку веру в свои возможности, поддержать его в трудную минуту. Она была всегда остроумна, жизнерадостна, энергична. Около нее звучал смех, раздавались веселые шутки. Она делала домашний быт Щукина красивым, и Щукин платил Анне Ивановне самой сердечной привязанностью. Он ее любил, как самого лучшего и верного друга, как родную мать.

Он писал А. И. Шухминой из Петрограда в 1923 году:

«Я вас люблю, уважаю, ценю не меньше Тани, но я еще пока не умею это выразить. Чудесная, замечательная, необыкновенная, добрая во всех отношениях, мама и друг, любимая всем моим сердцем, если во мне оно есть, необходимая мне теперь во всем мама! (Анна Ивановна, не бойтесь, эта необходимость не будет вам в тягость.) Одним словом, здравствуйте!»

Когда Анна Ивановна умерла, Щукин возложил на ее могилу венок из живых цветов со следующей надписью «Большому, талантливому человеку, моей любимой матери и другу Анне Ивановне Шухминой. Щукин».

Щукин умел быть другом. Он был ко многим расположен и многим помогал. Но настоящими закадычными друзьями он считал немногих. В юности он дружил с Н. И. Самохваловым и С. А. Осиным, участниками любительских спектаклей в Каширском клубе. Осин потерялся из виду давно. А с Самохваловым Щукин сохранил теплые приятельские отношения до конца жизни. Из актеров театра имени Вахтангова к Щукину ближе всех стоял А. Д. Козловский. Щукин любил с ним бродить по арбатским переулкам и обсуждать вопросы искусства и жизни. Очень любил Борис Васильевич Р. Н. Симонова, К. Я. Миронова, Д. Н. Журавлева, теплые отношения у него были с Ц. Л. Мансуровой, Е. Г. Алексеевой, М. С. Державиным, В. Г. Кольцовым, И. М. Рапопортом и др. Такие же теплые, хорошие отношения у него были с братьями жены — П. М. и Б. М. Шухмиными и, как уже говорилось выше, с А. И. Шухминой и Н. С. Пучковым.

С Пучковым Щукин познакомился в Москве в 1921 году. Пучков служил статистиком, был ровесником Борису Васильевичу. Этот хилый, высокий, очень скромный и честный человек был безумно влюблен в театр и бесконечно предан Щукину. Его мать работала в санатории на Воробьевых горах. Туда ездили отдыхать Щукин, Симонов, Рапопорт, Абдулов и др. Привязанность Н. С. Пучкова к Щукину носила исключительно трогательный характер. Он собирал все вырезки из газет и журналов, все иллюстрации и фото, имеющие отношение к Щукину, наклеивал в особые тетради и отправлял их своему другу. Посылая очередной альбом вырезок, Пучков писал: «Он (альбом) является только слабым выражением той большой любви, которая у меня всегда к тебе... С каким удовольствием я собирал все строчки, написанные о тебе,— это единственное маленькое дело, которое я могу выполнить и этим выразить свою любовь к тебе» (20 ноября 1937 года). В архиве Щукина сохранились все письма Н. С. Пучкова и все его альбомы. Он себе ничего не оставлял, все посылал Щукину. Сохранился и портрет, подаренный Щуки-

ным другу. На нем надпись: «Моему настоящему другу Коле Пучкову. Люблю. Б. Щукин. 9/X11 1923».

Щукин весь светился любовью к жизни, его веселое, неукротимое сердце дружило с жизнью, творчески сливалось с миром. Вспоминаешь Бориса Васильевича—и видишь веселые и лукавые огоньки в его ясных, добрых и светлых глазах и где-то в глубине большую грусть. Чувство полноты жизни — господствующая черта его характера, глубоко русская национальная черта.

Щукин страстно любил родную природу. Во время отдыха, живя в санаториях и на курортах, он никогда не страдал от праздности. Он любил гулять по полям и лесам, думать об искусстве, решать творческие задачи. Дома у Щукиных целый год благоухали цветы. Весной — белая сирень и *белые* ночные фиалки. Летом — алые розы. Это были любимые цветы Щукина. Во время поездок на юг в номере гостиницы стояли целые ведра цветов.

Он всегда живо интересовался памятниками старины и особенно архитектурными постройками. Весенними и летними вечерами он готов был часами бродить по переулкам Арбата и выискивать интересные старинные особняки. Эти вечерние прогулки с женой были полны особого очарования. Борис Васильевич буквально часами простаивал около некоторых домов, любуясь ими и стараясь угадать в них черты прошлой жизни. Он вообще очень увлекался архитектурой, покупал массу специальных книг, изучал историю Москвы, ее улиц, площадей, архитектурных памятников. Он любил красоту и русской деревянной архитектуры, неразрывно связанной с среднерусской и северной природой, с лесным и полевым русским пейзажем.

Борис Васильевич очень хорошо и охотно пел. Приходя домой после работы, он садился на диван, брал гитару и пел русские песни и романсы Чайковского. Пел с русской сердечностью, тоской, удалью и предельной выразительностью. Когда оставался вдвоем с женой, пел особенно много и хорошо. Это был обычный язык его души. С особым волнением он пел песню «Летела пава через синие моря».

Главным учителем Щукина в песне был Шаляпин, сыгравший такую громадную роль в формировании талан-

та многих выдающихся русских актеров. Никто, по мнению Щукина, не умел так передавать жизнь человеческой души, как Шаляпин. В каждое слово им вложен глубокий смысл, каждое слово пережито, выстрадано, очищено большим человеческим чувством. Щукин бесконечное количество раз прослушивал пластинки с ариями из «Бориса Годунова», «Хованщины» и не переставал удивляться музыкально-драматической выразительности, с какой Шаляпин исполнял партии Годунова и Досифея. Щукин говорил, что он изучал русскую историю не столько по Ключевскому, сколько по Шаляпину.

Кроме непосредственных учителей в театральном искусстве — Станиславского, Немировича-Данченко и Вахтангова,— у Щукина были высшие авторитеты в вопросах искусства, вкуса и мастерства. Этими авторитетами были Пушкин и Шаляпин. Щукин избегал читать стихи, но Пушкина он любил читать. Он занимался дикцией и звуком, повторяя пушкинские стихи.

Он знал, какими богатствами обязано русское искусство Пушкину, знал, что такого чувства полноты жизни, как у Пушкина, нет ни у одного поэта. Щукин говорил, что Пушкин не раз его поддерживал в трудные минуты жизни.





## *Глава тринадцатая*

### С М Е Р Т Ь

Б. В. Щукин принужден был обратить внимание на свое здоровье примерно с 1929 года, когда появились первые признаки усталости сердца и повышенного кровяного давления. Начинаясь в юности туберкулез был благополучно залечен. А сердце начало давать знать о себе уже в 1929 году. Щукин скорее был склонен преуменьшать свое болезненное состояние, чем преувеличивать, хотя многие товарищи по театру легкомысленно обвиняли его в мнительности. Характер и общее жизневосприятие Щукина мешали ему сосредоточиться на своих болезненных ощущениях и заниматься ими. Его мудрость заключалась в размышлениях о жизни, а не о смерти. Лечиться ему было стыдно и скучно. С 1933 года он был принужден систематически каждое лето ездить на курорты для санаторного лечения. Это его раздражало и нарушало житейские планы. Отдыхать он хотел среди русской природы, среди ландышей, фиалок и земляники, а не на положении курортного больного.

30 июля 1929 года он пишет родным с дороги (открытка из Рязани):

«Покуда никак не разобрался, то ли я еду на гастроли, то ли я вообще стал ветераном и уже каждое лето ездю на воды. Очень стыдно мне стать курортным отцом, я, как жетя, неточно выразился, но вы поймете».

В 1929 году Щукин считает, что состояние его в общем улучшилось. Он пишет жене из Железноводска:

«Вообще с сердцем у меня, повидимому, не бог весть что — очень маленькое расширение. Очень хорошо переношу грязь, а это, надо сказать, очень существенный экзамен для сердца. Печень, кажется, входит в берега, совсем не болит, и это редкий случай, когда печень от грязи не разбаливается. Нервы стали несколько получше, и так как я знаю, в чем дело, то в дальнейшем буду подлечиваться; остается малокровие» (21 августа 1929 года).

Атмосфера санаторной жизни, невозможность остаться наедине с собой, сосредоточиться, праздные разговоры больных, мелочная регламентация времени и одновременно бесцельная его растрата, обывательское любопытство к знаменитостям — все это крайне мешает Щукину. Он чувствует себя хорошо, когда может уйти в горы на неведомые тропинки и освободиться от праздных разговоров и назойливых расспросов.

«Прямо скажу — не люблю я курортов и санаторий,— пишет Щукин жене из Кисловодска 31 июля 1934 года.— По-моему, там можно лечить кое-какие болезни, но только не нервные, ибо в санаториях все устроено так, чтобы раздражать больных, а главное—больные друг другу мешают».

«Очень грустно быть на положении больного и пропускать мимо себя всю прелесть июльского лета где-нибудь в средней полосе России, с буйным цветением трав, с земляникой, фиалками и началом грибов, еще свежими листьями деревьев, купанием и пр. и пр.» (жене из Кисловодска, 27 августа 1933 года).

«Первый день, когда я начинаю чувствовать себя в новых условиях своим человеком. Меня называют «больной». «Больной Щукин! Сядьте рядом с больной Синельниковой». Синельникова меня здесь так преподнесла, что мне меньше как во фраке с утра ходить нельзя. Главный врач меня принимает с особым вниманием... Осмотр ничего нового не дал. Хроническое воспаление печени и расширение сердца и общее утомление» (18 июля 1933 года, Железноводск).

«Жизнь у меня идет довольно однообразно. Хороших картин и концертов в парке нет. Поэтому все время уходит

либо на процедуры и питание, либо на хождение за газетами и убегание куда-нибудь в укромные места на гору, подальше от глаз людских. Оказывается, это такая пытка, с которой не знаешь, что сравнить. А может быть, это зависит от характера. Несколько стесняет, что в парке узнают и рассматривают. И становится противно-противно, и хочется бежать куда-нибудь в уральские леса, на глухую речку и ходить так, как твоей душе угодно, без опасения, что на тебя кто-нибудь с любопытством критически посмотрит» (жене из Железноводска 6 августа 1938 года).

«Теперь я стал ходить в гору на разные неведомые тропинки и там изучаю текст городничего, а в других местах нельзя ни ходить, ни сидеть, ни тем более работать. Смотрят и обсуждают, а все знакомые считают своим долгом хоть чуть-чуть поговорить. Дескать: «Что? Сидите? А когда водичку пить?», или: «А-а, гуляете? А водичку уже пили?» И все в этом роде. А ты в это время настроился на монолог. И все к чертям» (жене из Железноводска, 16 августа 1938 года).

Как будто бы предоставлен сам себе. Оказывается, собой распоряжаться невозможно. Как будто бы отдыхаешь под строгим надзором врачей, а на деле приходится выступать на концертах. Отказаться неловко. И... «все к чертям».

Летом 1933 года Щукин лечится в санатории «Хлебороб» в Железноводске. Уговорили выступать в своем санатории. Но это подзадорило другие санатории пригласить и к себе. А Щукин приехал лечиться от нервного переутомления.

«Читал «Медведя» по книге,—рассказывает Щукин (жене в письме из Железноводска, 22 июля 1933 года).— Во время чтения погас свет на сцене, и пришлось читать со свечкой. Но «Экзаменом по географии» я несколько загладил тяжелое впечатление от первого номера. Сегодня, боюсь, придется выступать на объединенном вечере двух санаториев (МК и Сталинском). У вас прощальный вечер перед разъездом больных по домам». Письмо еще не дописано, а уже «входит делегация от санатория МК и передает официальное, но товарищеское приглашение на вечер. Придется итти... Доктор в связи с нервным переутомлением запретил мне читать, а советует тихо гулять, по возможности без вся-

ких мыслей в голове... Сейчас иду на концерт»,— так кончается письмо.

И позже было то же самое. Врачи запрещали работать и требовали серьезного лечения, а когда Щукин приезжал в санаторий, он постоянно выступал в качестве актера. В письме из Железноводска от 12 августа 1938 года Щукин рассказывает жене о концерте в санатории с участием М. М. Тарханова, Щукина, Зеркаловой и Цармана. «Концерт произвел ошеломляющее впечатление. И моя речь очень взволновала зал. Выключили весь свет, и я в полной тьме провел речь В. И. Ленина о человеке с ружьем. После концерта дежурные врачи долго не могли уложить больных в постели. Такие были взбудораженные все».

Щукин не жалел себя и отдавался работе самозабвенно, с нерасчетливой щедростью. В молодости, в годы гражданской войны, он спал по два часа в сутки, стремясь упорным, лихорадочным трудом приобрести навыки и знания, необходимые для актера. С величайшей настойчивостью он всегда добивался решения поставленных перед собой задач. Творческая трудовая лихорадка не прекращалась в течение всей жизни. На разрешение каждой задачи Щукин затрачивал массу сил. Щукин спешил. Каким-то безошибочным чутьем он угадывал, что ему отмерено мало времени. А сделать нужно было неизмеримо много. Он чувствовал, что наступает пора решения самых главных творческих задач. И он не знал праздности. Его воображение не имело отдыха. Жизнь актера Щукина—это непрерывное, кипучее насыщенное, живое творчество. Щукин относился к себе с беспощадной требовательностью. Он никогда не бывал удовлетворен достигнутым, не доверял похвалам и стыдился славословий и высоких оценок, чувствуя, что можно и надо было сделать еще лучше.

Работал он не менее 14 часов в сутки, годами не имел выходных дней. Если же принять во внимание непрерывную деятельность его творческого воображения, то следует признать, что работал он с крайним напряжением сил непрерывно. Его отдых заключался в работе. Вот он отдыхает за год до смерти. Сначала в Железноводске. Лечится и выступает в концертах. То и другое утомляет. Его увлекают дальние прогулки. Что же, он отдыхает в эти часы? Лежит

где-нибудь у ручья в тени? Нет, он работает над образом городничего. Для того и ходит по горам и лесам. Щукин пишет 12 августа 1938 года: «Хожу километров пятнадцать в день вокруг горы. Подзубриваю «Ревизора» (я такого словоохотливого автора не встречал). Так много текста и такой он заковыристый, что выучить его могут точно только или Куза, или наш Юрка, но ни Борис Шухмин, ни я, уж во всяком случае ни Нюша [домашняя работница Щукиных] не справятся с этими дебрями».

Из Железноводска, после утомительного лечения, Щукин поехал отдыхать в Крым — в «Форос». Там его ждала семья — жена и сын. Сердце его могло быть спокойно — рядом самые близкие люди, великолепный дом отдыха на самом берегу моря, под Байдарскими воротами. Казалось бы, можно беспечно отдохнуть. Но Щукин весь охвачен творческой работой. Он должен привезти в Москву часть законченной работы над «Ревизором». Он пишет Н. С. Пучкову 21 августа 1938 года из «Фороса»:

«В «Форосе» у нас жизнь довольно однообразная. С утра горячее солнце, как котел с горячим асфальтом, опрокидывается на тебя до 7 часов вечера, с этим грузом и ходишь, и никакие кипарисы не могут спасти (от этих подлых деревьев такая же тень, как от телеграфной проволоки). Я спасаюсь в горах. Татьяна и Юрка купаются, плавают, загорают, а я всего этого избегаю—из-за печени, нервов и повышенного давления крови... Здесь дико, красиво и довольно безлюдно, а мне это дороже всего. Сейчас кругом спят, мертвый час навалился на «Форос», но для меня режим лежания необязателен, я обычно, воспользовавшись общей сонливостью, беру с собой книжку «Ревизора» и несусь скорее в горы, куда-нибудь в тень, под скалу или под дерево, и там всеми *своими силами, соками и порывами бьюсь о твердыню* этого неприступного дьявола, товарища Н. В. Гоголя, которого угораздило для затруднения артистов написать такую труднейшую пьесу. Да! *Бьюсь я об нее, об эту пьеску*, а получается соотношение сил не такое красиво-величественное, как у волны разбушевавшегося моря со скалой, а скорее как у стакана воды с Эльбрусом. Эльбрус (Гоголь) даже не чувствует, что на него вылился стакан воды!»

За этим добродушнейшим щукинским юмором скрывалась печальная действительность. В период работы над образом Ленина, а потом над ролями городничего и Кутузова Щукин чувствовал себя крайне переутомленным. Неоднократно перенесенные ангины крайне ослабили сердце. Он страдал общим атеросклерозом, тяжелым поражением сосудов сердца. А работа не уменьшалась. Были месяцы, когда, помимо работы дома и в школе, участия в репетициях, выполнения режиссерских обязанностей в театре, он играл по 27—29 спектаклей. Киноорганизации торопили с окончанием кинокартины «Ленин в 1918 году» и требовали от Щукина, чтобы он за полтора месяца дал 29 съемочных дней. И Щукин соглашался на это. Он чувствовал, что за его работой следит вся страна и что надо торопиться с окончанием фильма, так как силы иссякают с каждым днем. Он скрывал от окружающих свое тяжелое состояние и старался сделать возможно больше. Как он мог поступить иначе? Когда надо было во что бы то ни стало решить самую трудную творческую задачу, можно ли было жалеть себя?

Щукин страшно утомлялся на съемках. Надо было спешить и с «Ревизором». Из-за перегруженности Щукина в кино премьеры пьесы, включенной в репертуар по инициативе Щукина, неоднократно откладывалась. В роли городничего Щукин также решал громадные творческие задачи. Мог ли он отказаться от этого спектакля и подвести свой родной вахтанговский театр? До премьеры остались считанные дни. И вдруг очередная ангина приковала Щукина к постели. Все ожидали его выздоровления с особым нетерпением. Щукин заболел 4 октября 1939 года. На 11 октября была назначена премьеры «Ревизора». В лечебной карточке Щукина, выданной лечебно-санаторным управлением Кремля за № 24378, диагноз определен: «ангина, миокардит». Т. В. Обухова, врач театра, 5-го нашла воспаление легких. Но 6-го температура резко упала, и как будто бы началось выздоровление. Борис Васильевич чувствовал себя неплохо, был весел и оживлен. Вечером только страшно мерзли ноги, ни грелка, ни плед, ни одеяло не согревали. Весь вечер у Щукина сидел Р. Н. Симонов. Много говорили, смеялись, острили. У Бо-

риса Васильевича было великолепное настроение. Все шло к лучшему. Р. Н. Симонов ушел в час ночи. Друзья весело расстались. Татьяна Митрофановна закутала мужа теплее, попросила поменьше читать и оставила его одного на диване в кабинете, приветливо помахав рукой, перед тем как закрыть дверь.

Проснувшись она в 9 часов утра. Бориса Васильевича решила не будить. Но в 10 часов, проходя мимо дверей кабинета, увидела в щели свет от электрической лампы. Что это значит, почему горит свет? Она открыла дверь и увидела, что Борис Васильевич спокойно спит с книжкой в руке. Очевидно, он уснул за чтением. Пусть спит! Хотела только осторожно взять книжку из рук. Руки были совершенно холодные. Глаза плотно закрыты. Очевидно, смерть наступила во сне, примерно в 2 часа ночи, через час после ухода Симонова.

Щукин умер с книгой в руках. Это была книга Дидро «Парадокс об актере».

Книга была раскрыта на страницах 8—9, где Дидро говорит о юморе и о том, что «чувствительность отнюдь не есть свойство талантливого человека».

М. Ромм в своем некрологе о Щукине («Правда», 8 октября 1939 года) говорит, что последними строками, которые Щукин прочел, были строки о французской актрисе Клэрэн, которая всегда была не удовлетворена достигнутым. На странице 8 книги, которая была в руках Щукина в момент смерти, говорится о трагической мудрости юмора. Но это неважно, какие строки прочел Щукин последними и какое отношение они имеют к его судьбе. Все заключения такого рода были бы произвольными. Важно, что последними мыслями Щукина были мысли об искусстве актера и что мысли эти были прекрасны, как его жизнь.

Мертвый Щукин был спокоен. Застывшая глубокая мысль сковала его лицо. Первое впечатление — что громадное напряжение жизни разрешилось последним покоем. Но за ним можно было разглядеть страстное клокотание гнева, могучий порыв мысли и трепет сердца. Нет, в смерти Щукина не было покоя, как и в жизни. Первое впечатление — что актер играет совершенно спокойно. Но за этим спокойствием всегда бушевала буря.

Щукин безошибочным чутьем давно уже угадывал,

что его положение очень тяжелое, и в последний период жизни спешил сделать возможно больше. Накануне смерти у него был грустный и тревожный взгляд. На просьбы отдохнуть и бросить все он отвечал по телефону: «Ничего не поделаешь — жизнь! Я за жизнь!»

Щукин слишком был связан с жизнью, чтобы думать о смерти. Он презирал смерть всем своим существом. Он хотел много жить, чтобы много совершить. Ему было грустно, что его силы иссякли. Но он не боялся смерти.

Пишущему эти строки навсегда запомнился последний разговор со Щукиным по телефону за четыре дня до его смерти. Я видел, что Щукин становится все грустнее, и какая-то тень страшной усталости ложится на его лицо. Я захотел справиться о его состоянии и точно узнать день генеральной репетиции «Ревизора». Щукин ответил, что он чувствует себя «неважно», но просит меня прийти на репетицию в субботу 7 октября. Я сказал, что обязательно приду, но что меня беспокоит тон какой-то обреченности в его словах. Нельзя ли меньше утомлять себя, воспользоваться хоть небольшим отдыхом? Ведь так можно быстро сгореть! Щукин ответил, что у него сердце очень плохое, но что жизнь не может дать ему отсрочки и передышки.

При этом он добавил: «А кто без меня сыграет то, что мной задумано? Такова наша жизнь. Если бы мне пришлось заново жить, я не выбрал бы другой жизни, кроме той, которую прожил. Такова судьба нашего поколения — переживать несколько жизней зараз».





Б. В. Щукин.  
1935 г.



**На вокзале в Киеве.**

Июнь 1938 г.



Глава четырнадцатая

## ОБРАЗ НОВОГО АКТЕРА

1

Великий актер создает свои роли не путем пассивного иллюстративного повторения литературных образов и перевода их на язык сценического искусства. Великий актер не имитатор, пользующийся чужим материалом, а такой же поэт, драматург и мыслитель, как и автор пьесы. В сценическом образе он раскрывает свое мировоззрение, свою творческую индивидуальность, свой характер и свой поэтический мир. Сценический образ является кровным делом его жизни. Настоящий актер всегда живет в образе и в образе *находит себя*.

Вот почему нельзя понять творческой индивидуальности актера, не определив его ведущей жизненной темы.

Какова же основная жизненная тема Щукина, раскрывшаяся в его творчестве?

В образе Тартальи Щукин сыграл чувство полноты жизни, доверие к жизни, счастье жить в Советской стране.

В Синичкине («Лев Гурыч Синичкин») Щукин показал самоотверженное служение театру, рыцарское отношение к искусству.

В образе Соломона Шапиро («Заговор чувств» Ю. Олеши) Щукин подчеркнул доверие к новым людям, к советской молодежи, чувство нового.

В образе капитана Берсенева («Разлом» Б. Лавренева) по-новому разрешается проблема чести, моральной ответственности перед народом.

В образе сезонника Ермолая Лаптева («Темп» Н. Погодина) разработана тема трудового героизма.

В образе Павла Сулова («Виринея» Л. Сейфуллиной) Щукин показал рост нового, советского человека, его простоту, мужественную силу, преданность народу и партии.

В образе товарища Антона («Барсуки» Л. Леонова) он также показал лучшие качества большевика, его преданность народу и партии.

В образе командира корпуса Матвея Малько («Далекое» А. Афиногенова) ведущими темами являются любовь к родине, забота о ее будущем и борьба со смертью во имя жизни. Щукин формулировал последнюю тему так: «Бесстрашие перед лицом смерти — во имя огромной ценности и огромного содержания новой жизни»<sup>1</sup>.

Всем поведением Малько Щукин доносил до зрителя свою мысль о том, что Малько умереть не может, — так глубоко он связан каждым биением своего сердца, каждым движением своей мысли с советским народом. Щукин превратил пьесу Афиногенова в величественную поэму о моральной силе и красоте советского человека.

Еще раньше, в «Егоре Булычеве», Щукин сыграл бунт против смерти и лжи, борьбу за человеческую жизнь в широком смысле слова, торжество и победу жизни над смертью, разложением и болезнью. Это глубоко щукинское разрешение темы, обобщение, основанное на слиянии поэтической темы драматурга с личной жизненной и поэтической темой актера.

Главной чертой Рогачева (кинокартина «Летчики») является преданность партии, чувство ответственности перед своим народом. Разрабатывается в образе Рогачева и тема борьбы со смертью, которая расширяется Щукиным до пределов темы бессмертия народа.

В образе Михайлова (кинокартина «Поколение победи-

<sup>1</sup> «Советское искусство», 11 августа 1935 года.

телей») мы встречаемся с вариациями темы Павла Суслова, товарища Антона и Рогачева.

И, наконец, в завершающем все творчество и всю жизнь артиста образе Ленина Щукин показал законченный тип нового человека, раскрыл сущность социалистического гуманизма. Деятельная любовь и чуткое внимание к человеку неотделимы от целеустремленной борьбы с источниками человеческих страданий и унижений, от беспощадной ненависти к врагам человечества — к эксплуататорам, палачам и их агентуре.

В немногих сыгранных отрицательных и сатирических ролях актер показал качества, противоположные моральной силе и красоте новых, советских людей. В образе филера Зкюжи («На крови» Мстиславского) осмеяно холуйское усердие шпиона, в образе царедворца Полония («Гамлет») — надутое тщеславие и цинизм. Самый сложный отрицательный образ, созданный Щукиным, — образ городничего — представляет собой воплощение воинствующего корыстного мещанства. Сущность щукинского городничего не столько в чревоугодии и стяжательстве, сколько в стремлении увильнуть от обязанностей, долга, морали, ответственности.

Мы попытались, исходя из существа идейного замысла каждого сценического образа, созданного Щукиным, сформулировать содержание его творчества. Тематика щукинских образов представляет собой некоторое идеологическое единство.

Какие же вопросы жизни волновали Щукина?

Прежде всего вопрос о *моральной ответственности* человека за жизнь.

*Надо жить, чтобы побеждать.* Неукротимая энергия и творческая воля человека-борца, его органическая связь с народом помогают бороться и побеждать. Для Щукина имеет ценность не всякая жизнь, а *новая жизнь*, та, которая строится в нашей стране.

Жизненная тема Щукина заключается не в утверждении жизни вообще, а в борьбе за достойную человека жизнь, за ее красоту и справедливость. Тема о моральной ответственности человека за жизнь перерастала в тему о героической борьбе за достойную человека жизнь, о победе над смертью.

Учителями Щукина, кроме Станиславского и Вахтангова, были А. Е. Мартынов, М. С. Щепкин и В. Н. Давыдов.

Творческая индивидуальность Бориса Васильевича была ближе всего к этим трем великим актерам.

В. Н. Давыдов (1849—1926) был любимым актером Щукина в юности. Он соединял в себе русскую театральную культуру начала XX века с творчеством Щепкина и Мартынова. Неувядаемое обаяние таланта, кипучий темперамент, высокое мастерство были свойственны Давыдову до глубокой старости. Все краски для своих многочисленных ролей он брал из живых наблюдений, как губка, впитывал в себя впечатления жизни. Он излучал радость, органически не терпел хмурых жалоб и старческих сетований на тяжесть жизни. Шестидесятипятилетним стариком он чувствовал себя юношей,— он писал о блаженстве жизни:

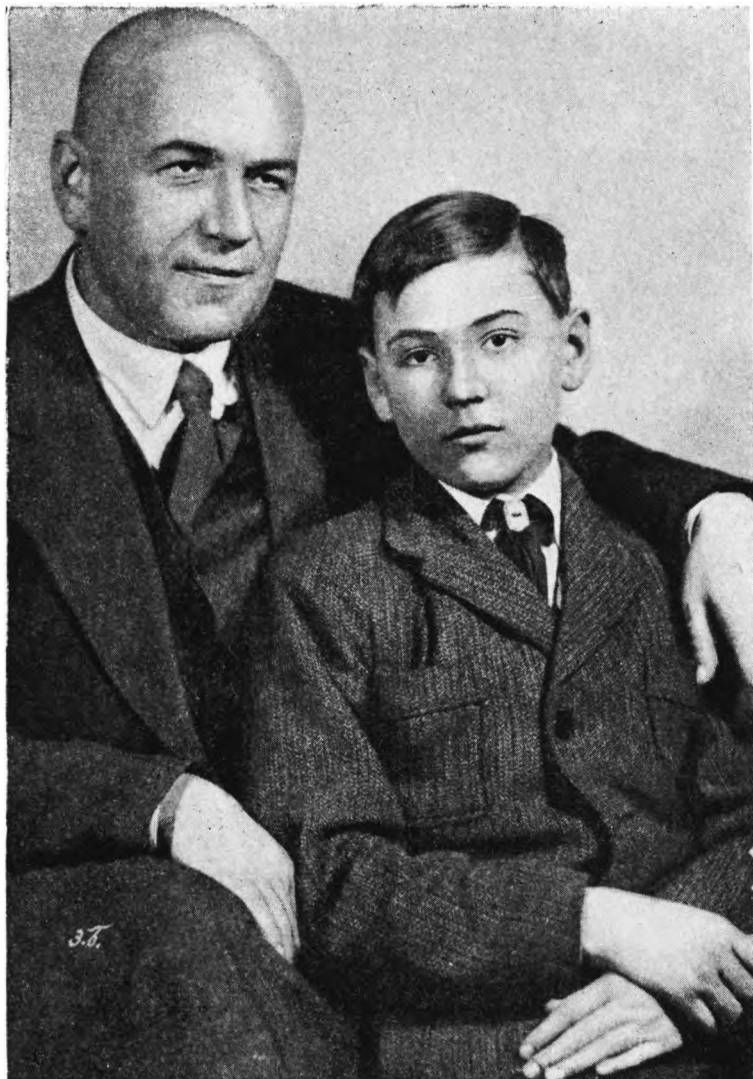
«Быть здоровым, дышать свежим воздухом, ароматом соснового леса, березовых почек, греться в лучах весеннего солнышка, ощущать дыхание теплого ветерка и любоваться изумрудной зеленью лугов —уже одно это какое счастье! Жить, жить — какое блаженство!»

Игра его отличалась совершенной естественностью, виртуозностью и простотой. Свободная, непринужденная дикция, без малейших нажимов и вычурности, никаких внешних эффектов и грубых подчеркиваний, исключительная мягкость красок, ни одного лишнего жеста, потрясающая глубина в раскрытии человеческого характера. Сила воздействия Давыдова на зрителей была беспримерной. Когда играл Давыдов, никто не мог остаться равнодушным. Зрители смеялись, плакали, после спектакля взволнованно благодарили артиста.

Для мастерства Давыдова были характерны строгость и точность приема, тонкая отделка деталей, глубокий психологический анализ, искусство красноречивых пауз. Он умел упорно трудиться, работать с увлечением и страстью. «Я всю жизнь учился и никогда не задираю головы»,— говорил про себя Давыдов.

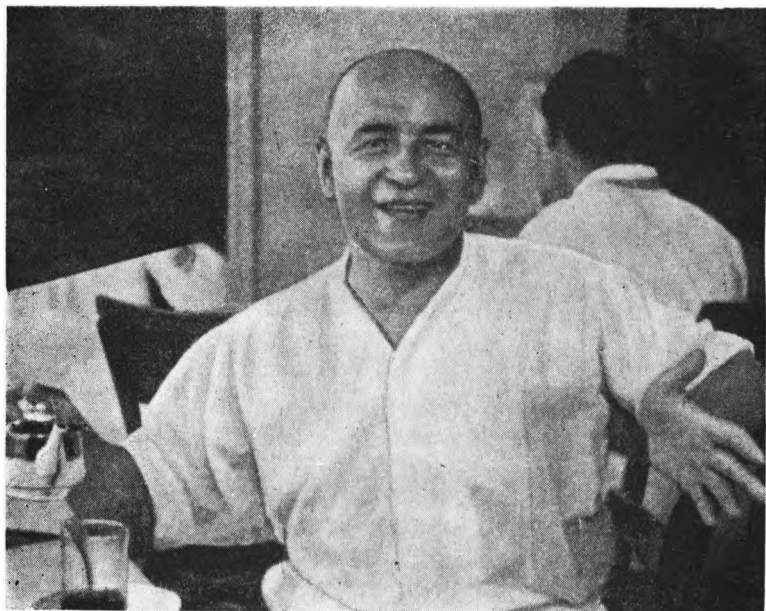
Он любил пробовать свои силы в различных театральных





**Борис Васильевич с сыном Егором.**

1937 г.



Щукин в доме отдыха «Плесково».

Лето 1939 г.



жанрах, с большим наслаждением выступал в оперетте, водевилях и на эстраде, даже в качестве чревоушителя и имитатора. «Я считал и считаю,— писал он в своих мемуарах,— что все роды искусства хороши, кроме скучного», и признавался, что «подурить был большой охотник и всегда считал лицемерием разговоры о «святом искусстве»<sup>1</sup>. Но славу ему составили роли Бальзаминова и Расплюева, Кудряша в «Грозе», Акима во «Власти тьмы» и в особенности ямщика Михайлы в пьесе Потехина «Чужое добро в прок не идет». В высокой комедии, в народной и психологической драме с наибольшей полнотой проявился комический талант Давыдова и его мягкий, сердечный юмор.

Давыдов благоговел перед памятью великого Мартынова. Когда Д. В. Григорович сравнил игру Давыдова с творческой манерой Мартынова, Давыдов был необычайно растроган. «Это сравнение с великим Мартыновым было лучшей похвалой для меня за всю мою жизнь»,— писал Давыдов<sup>2</sup>.

А. Е. Мартынов (1816—1860), как уже было сказано, соединял в себе исключительный комический талант с трагедийным дарованием, детскую, наивную непосредственность чувства с глубоким драматическим переживанием, взлеты гениальной интуиции с упорным исследовательским трудом. Он был блестящим комедийным актером. Но в самом комическом вскрывал горечь и страдание. И стремился он к трагедийному репертуару. Подлинным его призванием была высокая драма и трагедия.

Из всех великих русских актеров прошлого наиболее близким Щукину мастером был именно Мартынов. В процессе работы над образом Льва Гурыча Синичкина Щукин стремился изучить весь литературный материал о Мартынове, в своей трактовке роли исходил из опыта Мартынова, следовал его заветам.

Когда Щукин начал работать над образом городничего, он обратился к опыту Щепкина. Щукин перечитывает и изучает мемуары Щепкина, его переписку, воспоминания о Щепкине, статьи Аксакова, Герцена, Белинского, Аполло-

<sup>1</sup> «Рассказы о прошлом», «Academia», 1931, стр. 355—356.

<sup>2</sup> Там же, стр. 266.

на Григорьева. Он подчеркивает красным карандашом слова Белинского о методе Щепкина:

«Щепкин — художник, и потому для него изучить роль не значит один раз приготовиться для нее, а потом повторять себя в ней: для него *каждое новое представление есть новое изучение*. Он всегда играл городничего превосходно, но теперь становится *хозяином* этой роли и играет ее все с большей и большей свободой. Его игра — творческая, гениальная. *Он не помощник автора, но соперник его в создании роли*».

М. С. Щепкин (1788—1863) переиграл громадное количество ролей во второсортных пьесах. На этом материале он и создал героический образ простого русского человека.

В характерах простых русских людей, людей из массы, созданных Щепкиным, нет ничего внешне эффектного и театрально выигрышного. Но вместе с тем эти характеры были проникнуты глубоким и искренним драматическим пафосом, который потрясал зрителей. «Этот пафос,— говорит Б. В. Алперс,— шел не извне, он не был театральным пафосом, но возникал из глубины души Щепкина, художника и человека. Щепкин выходил на сцену, как на кафедру, с которой ежевечерне он должен был защищать определенные тезисы своей жизненной программы... Он не только создавал живые образы-характеры, но и подавал их зрителю всегда с определенной точки зрения. Он как бы оценивал их с позиций того положительного драматического героя-, который жил в нем»<sup>1</sup>. Щепкин был гениальным комическим актером, но он не был характерным актером. В его комедийном таланте преобладало высокое драматическое начало. Отчетливый нравственный критерий при оценке своего героя и преобладание высокого драматического начала и были самыми существенными чертами творчества Щепкина.

Б. В. Алперс видит возрождение принципов героического, проповеднического искусства Щепкина в галлерее образов рыцарей справедливости у Станиславского, в творчестве

<sup>1</sup> «Актерское искусство в России», изд. «Искусство», 1945, стр. 254, 271.

Тарханова, Москвина, Качалова и многих других актеров советского театра. «С новой свежестью и глубиной, с новой покоряющей силой оно (творчество Щепкина в своей глубокой героической и проповеднической сущности.— П. Н.) возникает в творчестве Щукина, этого замечательного художника нашего театра, в своих сценических созданиях открывшего так много высокого и благородного в душе своих современников»<sup>1</sup>.

Этими справедливыми словами заканчивает Алперс одну из частей своей книги.

### 3

Щукин, как и Хмелев, был крупнейшим русским актером советской эпохи, наиболее глубоко отразившим в своем творчестве ее сущность.

Это был большой самостоятельный художник, отличавшийся исключительной творческой активностью. Приступая к работе над новой ролью, он интересовался не только ею, но всем спектаклем в целом, всеми его технологическими деталями и стилистическими особенностями. Активно и вместе с тем с необычайным тактом он вмешивался в работу драматурга и сценариста, изменял текст, делал его сильнее, правдивее, жизненнее, талантливее, интересовался работой режиссера, вводя в спектакль новые яркие краски, творчески обогащая всех своих товарищей по работе. О таком актере-художнике, актере-авторе, актере-поэте мечтали Гоголь, Белинский, Аполлон Григорьев, Ленский. Аполлон Григорьев говорил о Мочалове как о сценическом художнике, который не только является осуществителем образов, данных литературой, но также и творцом образов самостоятельных, «который был в своем творчестве цельнее и выше своих драматургов»<sup>2</sup>.

А. П. Ленский писал: «Сила актера в том, что он такой же поэт, как и драматический писатель, что оба они дети одной матери всех искусств — поэзии, что чем выше поэти-

<sup>1</sup> «Актерское искусство в России», стр. 276.

<sup>2</sup> «Воспоминания», стр. 113.

ческий талант актера, тем богаче его палитра, тем шире и сочнее мазок его кистей»

Щукин был настоящим актером-поэтом, актером-художником, актером-мыслителем.

Он умел мыслить ясно и глубоко, раскрывать образ до конца, до самой мельчайшей детали. Немногие актеры запоминались так прочно и ярко, как Щукин.

С поразительным мастерством он передал на сцене характер нового, социалистического человека, создал наиболее проникновенный образ Ленина. «Пройдут века, — писал Ем. Ярославский после смерти Щукина, — а образ Ленина в игре артиста Щукина будет на экране попрежнему волновать миллионы людей новой эпохи. Они будут с любовью следить за движением Ленина на экране и с благодарностью думать о художнике-артисте Щукине, сумевшем воплотить в себе образ этого гения человечества».

«Щукинская работа над образом гениального вождя — замечательный вклад в сокровищницу социалистической культуры, — писал Ил. Трауберг в «Правде» (16 марта 1941 года) — Миллионы людей с помощью актерского гения Бориса Щукина обрели величайшее счастье увидеть ленинский образ воплощенным на экране, живым, движущимся, говорящим, улыбающимся... Борис Васильевич Щукин — один из тех художников, о которых Станиславский говорил, что они создают «чудо, эпоху театра» («Режиссер и актер»), М. И. Ромм, Н. П. Охлопков и другие товарищи, участвовавшие со Щукиным в создании кинокартин о Ленине, говорили, что им выпало «счастье работать с великим актером нашей эпохи — гениальным Борисом Щукиным»<sup>2</sup>.

В личности Щукина, в его искусстве и в приемах его работы не было ничего от старой актерской психологии. Ни малейших признаков самолюбования, тщеславия, индивидуализма, раздвоенности. Ни малейших следов риторики, декламационности, наигрыша, фальшивой патетики, театральщины. Абсолютная правдивость, великолепное простодушие, трогательная искренность во всем. Преданный и

<sup>1</sup> «Заметки актера», стр. 254.

<sup>2</sup> «Известия», 18 марта 1941 года.

скромный ученик Станиславского и Вахтангова. И сам изумительный (мастер, обозначивший своим творчеством целую эпоху театра.

Щукин имел новое, высокое представление об актере—как о передовом человеке эпохи, вдохновителе народа, деятеле ленинско-сталинского типа. В его творчестве постоянно наличествовал высокий моральный критерий, как и в творчестве Щепкина.

Его искусство было выражением величайшей жизненности и величайшего счастья. Но не простое жизнеутверждение от избытка жизненных сил являлось основой его творческой личности, а партийная борьба за достойную человека жизнь. Щукин имел величайшее счастье — жить полной жизнью в эпоху Ленина — Сталина.





## О Г Л А В Л Е Н И Е

	Стр.
Глава первая. Юность.....	5
Глава вторая. Метод Вахтангова.....	18
Глава третья. Работа.....	63
Глава четвертая. Образ народа.....	100
Глава пятая. Образ Булычова.....	114
Глава шестая. Образ Ленина.....	161
Глава седьмая. Театр и кино.....	235
Глава восьмая. Роль городничего.....	241
Глава девятая. Ученик . . . . .	260
Глава десятая. Ответственность . . . . .	268
Глава одиннадцатая. Гражданин . . . . .	278
Глава двенадцатая. Человек.....	285
Глава тринадцатая. Смерть ... . . . .	297
Глава четырнадцатая. Образ нового актёра ....	305

Редактор *Б. Галанов.*

Художественный редак-тор *В. Беспалова*

Технический редактор Б.Затван

A03394. Подп. в печать 14/V 1948г.

"Искусство" .N3057. Код. п. л. 22.

Уч.-изд. л. 18,08 Зн. в 1 д, 34,1 т.

Тираж 5000. Заказ 469.

Цена 18 руб. Переплет 2 руб.

Тип. Красный печатник. Москва,  
ул. 25 Октября, 5.



Цена 18 руб.  
Переплет 2 руб.